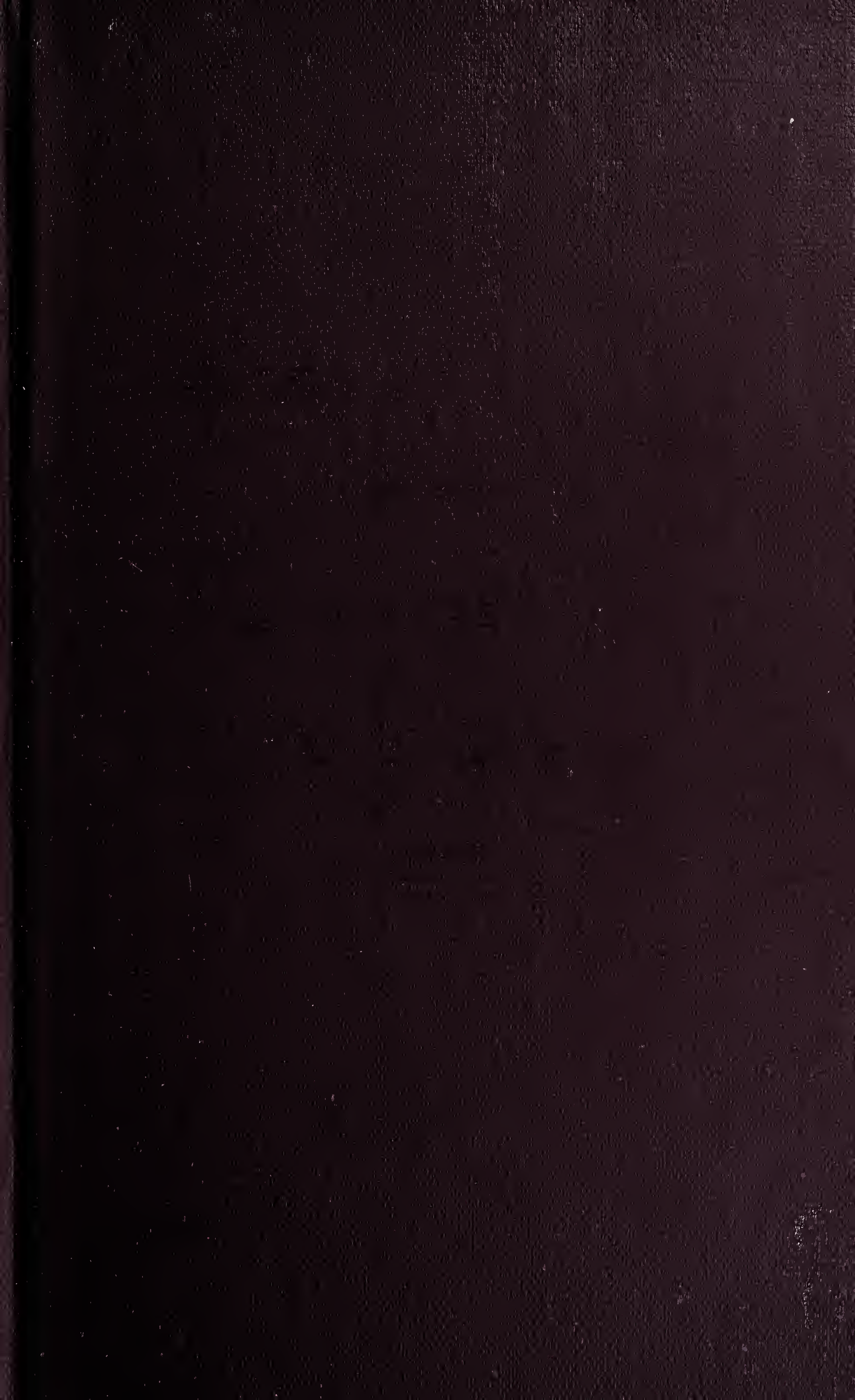
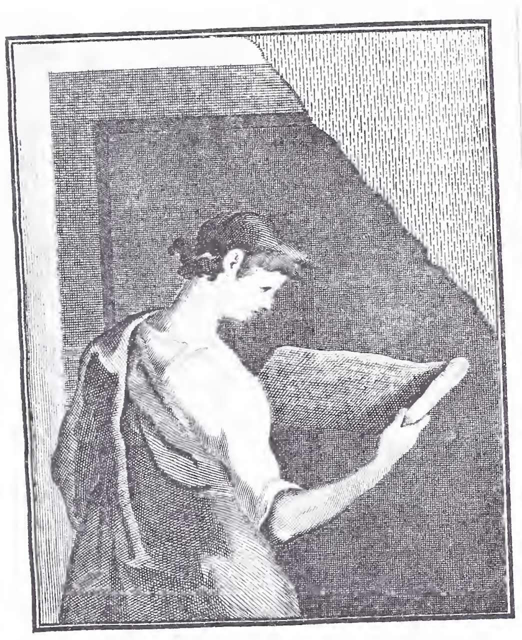
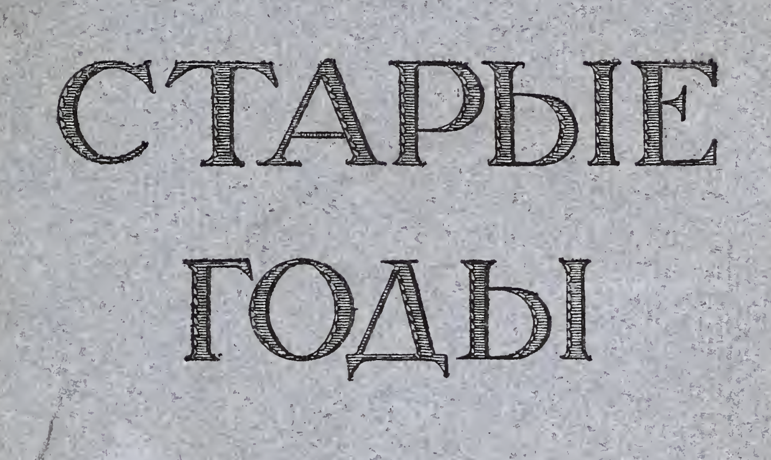






СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины.

ІЮНЬ

1907.

ОГЛАВЛЕНІЕ

TABLE



ЗА ЛѢТНІЕ МѢСЯЦЫ, ІЮЛЬ—АВГУСТЪ—СЕНТЯБРЬ,

„СТАРЫЕ ГОДЫ“

ВЫЙДУТЪ 15 СЕНТЯБРЯ ОДНИМЪ ВЫПУСКОМЪ,

посвященнымъ русскому искусству XVIII вѣка, въ размѣрѣ трехъ полныхъ номеровъ.

ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ СОДЕРЖАНІЕ:

Александръ Н. Бенуа — «Царскосельскіе дворцы»; В. К. Трутовскій — «Русскіе гобелены»; Игорь Грабарь—«В. Де Ла Моттъ, строитель Академіи Художествъ»; Э. Э. Ленцъ — «Издѣлія Тульскаго завода»; М. Н. Бурнашевъ — «Театръ при Академіи Художествъ»; бар. Н. Н. Врангель — «Скульпторы XVIII вѣка въ Россіи»; С. К. Маковскій — «Нѣсколько неизданныхъ портретовъ Боровиковскаго», и др.;

въ хроникѣ рядъ замѣтокъ о Петербургѣ XVIII вѣка;

въ библіографіи свѣдѣнія о художественныхъ изданіяхъ этой эпохи.



СТАРЫЕ ГОДЫ

ІЮНЬ

1907.



Часы раб. Томира въ Офицерскомъ Собраніи Л.-Гв. Павловскаго полка.
Pendule en bronze, par Thomire (Cercle des officiers du régiment Paul, à St.-Pétersbourg).



ПЕТРЪ-ФИЛИППЪ ТОМИРЪ, ЕГО ЭПОХА И РАБОТЫ *)

(Pierre-Philippe Thomire, son époque et son oeuvre, par B. Vérestchaguine).

Въ исторіи искусства каждаго народа бываетъ эпоха, когда оно живетъ своею особою интенсивною жизнью; во Франціи—такой эпохой представляется намъ XVIII вѣкъ отъ смерти Людовика XIV до начала Великой Революціи.

Строгіе критики подвергаютъ весь стиль этого времени суровому порицанію. Онъ условенъ и маперенъ, говорятъ они, и лишенъ жизненной силы и величавой простоты въ своемъ сознательномъ стремленіи не къ прекрасному, а только къ красивому. Быть можетъ они правы. Быть можетъ, дѣйствительно, изящная красота французскаго искусства XVIII вѣка далека отъ недосягаемыхъ идеаловъ прекраснаго, но это искусство воплощаетъ въ себѣ всю жизнь, вкусы и идеи своего времени такъ искренно, такъ тепло и такъ талантливо...

Прекрасны величіе, благородство и строгость построекъ Мансара и Перро, картинъ Пуссена и Лебрёна, и скульптуры Пюже, но кажется, будто всѣ эти великіе люди могли быть столько же французами, сколько итальянцами, испанцами, голландцами и нѣмцами.

А Ватто, Буше, Фрагонаръ, Гудонъ, Клодіонъ, Фальконетъ могли только родиться во Франціи,—въ той именно Франціи, которая, скинувъ съ себя съ послѣднимъ вздохомъ Короля-Солнца суровую маску его величавой и напыщенной важности, смѣло откликнулась на громкій призывъ природнаго генія расы — генія радостей жизни, живого блеска ума и безконечнаго поклоненія прелести женщины, въ которой все искусство того времени черпало свое вдохновеніе.

Во Франціи же, въ 1751 году, родился и знаменитый бронзовщикъ Петръ-Филиппъ Томиръ, которому мы посвящаемъ эти нѣсколько страницъ.

Имя Томира такъ тѣсно связано съ временемъ Первой Имперіи, что какъ то не хочется вѣрить, что все его дѣтство и юность протекли

*) Выводы, къ которымъ мы приходимъ объ артистической личности Томира основаны на тѣхъ немногихъ свѣдѣніяхъ о его работахъ, которыя мы почерпнули изъ весьма многочисленныхъ и разнообразныхъ источниковъ по французскому искусству того времени, къ сожалѣнію крайне, въ этомъ отношеніи, скудныхъ. Никакихъ другихъ, болѣе точныхъ данныхъ о его произведеніяхъ и жизни мы, несмотря на двукратное, съ этою цѣлью, обращеніе наше въ Парижъ, добыть не могли—ихъ очевидно не имѣется и тамъ.

при Людовикѣ XV. А между тѣмъ онъ засталъ самый пышный расцвѣтъ искусства этой эпохи,—все его жизнерадостное творчество: розовыхъ амуровъ и вакханокъ, маркизъ и пастушекъ въ гирляндахъ и лентахъ, веселыхъ нимфъ въ золотистыхъ лучахъ, капризную легкость причудливыхъ зданій и безумную роскошь орнаментовъ съ ихъ фантастическими, въ нескрываемомъ презрѣніи къ правильности формъ, извилистыми линіями.

Едва ли, однако, Томиръ работалъ въ эту эпоху самостоятельно. Уже одно то обстоятельство, что въ годъ смерти Людовика XV ему было всего 23 года, даетъ полное основаніе предполагать, что самостоятельныхъ произведеній его тогда быть не могло; онъ очевидно обучался еще мастерству и искусству у двухъ своихъ знаменитыхъ учителей, скульпторовъ Пажу и Гудона, и вѣроятно выступилъ на артистическомъ поприщѣ только въ первые годы царствованія Людовика XVI.

Эта очаровательная въ искусствѣ эпоха, внеся подъ вліяніемъ все возроставшаго вкуса къ классической древности извѣстную строгость и благородную простоту въ изящныя произведенія своего разнообразнаго творчества, продолжала искать вдохновенія въ томъ же культѣ красоты, любви и наслажденія, воплощая его въ камнѣ, мраморѣ, бронзѣ, въ серебристыхъ переливахъ блѣдно-розовыхъ тканей, и въ теплой красочной гаммѣ своихъ наивныхъ аллегорій, нѣжно воспѣвавшихъ все то же полное счастіе отъ перваго поцѣлуя до капельки алой крови на крылѣ раненой амуромъ голубки.

Въ бронзѣ эта эпоха дала изумительныя произведенія. Ея граціозная, матово-золотая орнаментація изъ вьющихся гирляндъ, стеблей, и гроздей винограда, изъ стрѣлъ, колчановъ, горящихъ свѣточей и лентъ, развѣвающихся среди тончайшихъ листьевъ и цвѣтовъ, кажется такой необычайно воздушной и легкой, точно она вылита изъ мягкаго воска, а не изъ твердаго металла.

Какъ же отразился на талантѣ Томира весь этотъ бурный потокъ граціознаго творчества?

Мы знаемъ, что Гудонъ поручилъ ему два воспроизведенія въ уменьшенномъ видѣ, изъ золоченой бронзы, своей знаменитой статуи сидящаго Вольтера, и поднесъ эти работы Императрицѣ Екатеринѣ II, которой онѣ такъ понравились, что она заказала скульптору эту статую изъ мрамора въ натуральную величину *). По порученію того же Гудона, онъ воспроизвелъ въ бронзѣ и другую его статую—человѣка съ ободранной кожей (Roger-Millès. Comment devenir connaisseur).

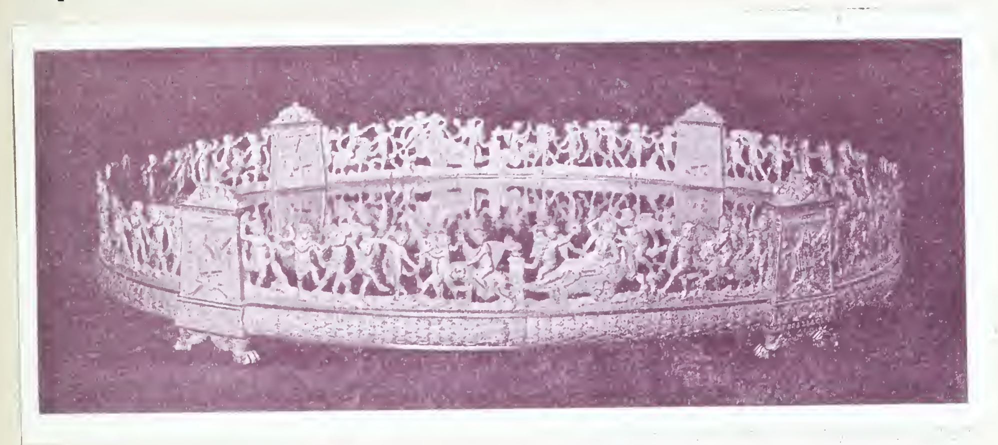
Мы знаемъ далѣе, что въ числѣ мастеровъ, работавшихъ для королевскаго Двора, значится между прочими и имя Томира, и что одинъ изъ самыхъ знаменитыхъ мебельщиковъ эпохи, Бенеманъ, часто къ нему обращался для позолоты и чеканки бронзовыхъ орнаментовъ, украшавшихъ произведенія его мастерства.

---

*) Эта статуя находится въ настоящее время въ Эрмитажѣ. Что же касается до воспроизведеній Томира, то одно изъ нихъ Императрица оставила себѣ, а другое подарила одному изъ своихъ приближенныхъ (M. Vachon, La femme dans l'art, стр. 488 и Sencier, Le livre des collectionneurs, стр. 240).

Вотъ нѣсколько примѣровъ такого сотрудничества какъ Бенемана и Томира, такъ и другихъ мастеровъ, указывающихъ, кстати, и на способы производства всей роскошной мебели того времени.

Однажды король заказалъ Бенеману для Версаля бюро съ наборомъ и бронзой, которое было выполнено слѣдующими семью мастерами: столярная работа — Бенеманомъ, модели изъ воска для орнаментовъ—скульпторомъ Мартиномъ, фрукты и цвѣты для набора—художникомъ Жераромъ, самый наборъ—Вильгельмомъ Кемпомъ, чеканка бронзы—Барденомъ, а позолота—Томиромъ и Галлемъ.



Плато золоч. бронзы изъ столоваго прибора, раб. Томира (собраніе Б. М. Якунчикова).
Surtout de table en bronze, par Thomire.—Un des plateaux (collection B. M. Iakountchikoff).

Орнаменты другого королевскаго заказа, также исполненнаго Бенеманомъ, — большого механическаго кресла, были вылѣплены изъ воска тѣмъ же Мартиномъ, отлиты изъ бронзы Форестье, чеканены Томиромъ и Барденомъ (первый—пальмовый фризъ, а второй — прикрѣпленные къ креслу канделябры), вызолочены Фѣшеромъ и Галлемъ, а механическія части—Бодономъ и Шодрономъ, спаены и скрѣплены Жакомъ младшимъ.

Почти въ томъ же сотрудничествѣ была выполнена великолѣпная кровать королевы, въ которой Томиръ чеканилъ украшенія изъ стеблей и листьевъ лилій. Онъ же принималъ участіе въ работѣ знаменитаго шкафа для ея драгоцѣнностей, находящагося теперь въ Луврѣ и исполненнаго Швердфегеромъ. Это лучшее въ своемъ родѣ произведеніе эпохи разукрашено изумительными по богатству орнаментами, медальонами, капителями, каріатидами и гирляндами, восхитительная кружевная чеканка которыхъ приписывается Томиру, Форестье и Фѣшеру. Вообще на сотрудничество Томира, какъ съ этими двумя мастерами, такъ и съ Барденомъ и Галлемъ, имѣются указанія и при другихъ, менѣе значительныхъ работахъ по орнаментаціи мебели бронзой.

Намъ извѣстно также, что Томиръ выполнялъ нѣсколько разъ монтировки изъ бронзы для разныхъ Севрскихъ вазъ, и что въ 1785 году ему за цѣлый рядъ подобнаго рода работъ было заплачено 12.000 фр. Имѣется, наконецъ, указаніе на нѣсколько болѣе крупный заказъ: въ память объявленія независимости Сѣверо-Американскихъ Штатовъ ему было заказано королемъ плато изъ золоченой бронзы — большой подносъ, обыкновенно съ зеркальнымъ дномъ, на который ставились вазы,

канделябры и разныя другія принадлежности столоваго прибора. (A. Champeaux. Le meuble).

Эти, хотя и краткія, свѣдѣнія о работахъ Томира въ эпоху Людовика XVI даютъ, однако, извѣстное представленіе объ его артистической личности.

Такъ, мы видимъ, что почти всѣ его работы были имъ исполняемы въ сотрудничествѣ съ другими мастерами и что онѣ ограничивались простымъ воплощеніемъ чужой творческой мысли. Томиръ получалъ отъ художниковъ и рисовальщиковъ опредѣленные сюжеты или орнаменты, которые онъ, по вылитымъ другими мастерами моделямъ, чеканилъ своимъ блестящимъ рѣзцомъ съ ремесленною точностью. Между тѣмъ, едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что, пройдя отличную школу Пажу и Гудона, онъ долженъ былъ обладать техникой рисунка и компановки во всякомъ случаѣ не въ меньшей мѣрѣ, чѣмъ тѣ мастера, композиціи которыхъ были имъ выполняемы.



Канделябръ изъ стол. прибора (собр. Б. М. Якунчикова).
Surtout de table.—Candélabre (coll. B. M. Iakountchikoff).

Мы имѣемъ далѣе возможность предполагать, что ни одной крупной самостоятельной работы ему за это время поручаемо не было. Такія работы носили бы его подпись, или были бы отмѣчены въ томъ или другомъ источникѣ по исторіи искусствъ, какъ отмѣчены въ нихъ произведенія многихъ изъ современныхъ ему мастеровъ *). Такъ, не говоря

*) Одинъ Roger-Millès въ своемъ недавно прекратившемся періодическомъ изданіи: «Comment devenir connaisseur» указываетъ на исполненный Томиромъ для Лафайета, по поводу возвращенія его изъ Сѣверо-Американскихъ Штатовъ, громадный канделябръ, украшенный разными символами его геройской авантюры: торжествующимъ галльскимъ пѣтухомъ, закованнымъ англійскимъ леопардомъ и т. д. Въ другихъ, однако, источникахъ объ этой работѣ не упоминается.

уже о геніи бронзы, Гутьерѣ, мы знаемъ, что бронзовщикъ Рабю выставилъ на выставкѣ 1779 г. свои великолѣпныя жирандоли, а Дюплесси въ 1780 г. — свою знаменитую вазу съ цвѣтами изъ чеканнаго серебра, что рѣзцу Пріера принадлежитъ вся бронза на коронаціонной каретѣ Людовика XVI, что Мартинкуръ исполнилъ знаменитые канделябры Маріи Антуанеты, Осмондъ—часы для нея же и т. д.

Подписи Томира ни на одномъ произведеніи XVIII вѣка мы не видѣли. Не встрѣтили мы также ни въ одномъ изъ многочисленныхъ источниковъ, къ которымъ намъ пришлось обратиться, его имени на выставкахъ или упоминанія о какихъ либо исполненныхъ имъ крупныхъ самостоятельныхъ работахъ.

Всѣ эти данныя приводятъ насъ къ заключенію, что Томиръ, достигшій уже къ концу царствованія Людовика XVI полнаго расцвѣта силъ и способностей, не выходилъ въ эту эпоху изъ роли простого исполнителя или искуснаго ремесленника, отлично обученнаго своему мастерству, но не одареннаго ни смѣлымъ полетомъ фантазіи, ни геніемъ творчества. Такимъ онъ и остался, по нашему мнѣнію, до конца своей дѣятельности, даже въ самую блестящую эпоху его славы, — во времена Первой Имперіи. Краткимъ очеркомъ этой именно эпохи его жизни мы и закончимъ наше изслѣдованіе.



Ваза изъ столоваго прибора (собр. Б. М. Якунчикова).
Surtout de table.—Vase (coll. B. M. Iakountchikoff).

Проходитъ вѣкъ Людовика XVI, вѣкъ волшебства, мечты и поэзіи. Все въ томъ же безконечномъ и радостномъ праздникѣ жизни, съ веселой пѣсней и безпечной улыбкой встрѣчаетъ самое изящное общество, которое когда либо создавала вселенная, свою роковую развязку. При кровавомъ заревѣ революціи, въ смутѣ внѣшней опасности, въ безпорядочномъ бѣгствѣ всего знатнаго и богатаго, продаются

заграницу или мѣняются на оружіе великолѣпныя произведенія искусства, несмотря на старанія Конвента удержать ихъ во Франціи. Лучшіе артисты и ремесленники эмигрируютъ въ сосѣднія страны, влачатъ жалкое существованіе, или идутъ въ ряды арміи. Все искусство на время замираетъ и только одна Директорія, эта блеснувшая метеоромъ эпоха, пытается безъ особаго успѣха сочетать уже канувшую въ вѣчность легкость и грацію творчества съ надвигающеюся холодною неподвижностью формъ. Но проходятъ Конвентъ и терроръ, Директорія и 18 Брюмера, и наступаетъ Имперія со всею сухостью ея притязательнаго стиля. Этотъ стиль настолько свойственъ Томиру, что нѣсколько словъ о его происхожденіи и развитіи дадутъ болѣе яркую характеристику работъ нашего мастера, чѣмъ самое подробное ихъ описаніе.

Всякій новый стиль во всѣхъ сферахъ и эпохахъ искусства проявляется въ едва замѣтномъ видоизмѣненіи содержанія и формъ задолго до того времени, которое обыкновенно считается началомъ его возникновенія. То же случилось и со стилемъ Имперіи. Вкусъ къ подражанію образцамъ классическаго искусства, составляющій его главную особенность, проявился гораздо раньше начала XIX столѣтія. Произведенныя впервые въ 1709 году раскопки въ Геркуланумѣ и Помпеѣ, выставившія произведенія древняго искусства въ новомъ освѣщеніи, болѣе внимательное изученіе древности, труды Винкельмана, Лессинга и Менгса и все сильнѣе проявлявшаяся въ обществѣ, особенно въ послѣднюю четверть XVIII вѣка, потребность въ перемѣнѣ политической и общественной жизни, подготавливали мало по малу это возвращеніе искусства къ античнымъ формамъ.

Если внимательно вглядѣться въ произведенія послѣдняго періода эпохи Людовика XVI, то слѣды преклоненія передъ геніемъ древнихъ могутъ быть обнаружены и въ прямолинейныхъ формахъ знаменитаго шкафика Маріи Антуанеты, съ его тяжеловатыми неподвижными каріатидами, и въ Юпитерскихъ, впослѣдствіи «императорскихъ», орлахъ и сфинксахъ *), которые украшаютъ прелестныя произведенія Мартина Карлена и Левассера, мебельщиковъ времени Людовика XVI, и въ излюбленныхъ въ концѣ вѣка сантиментальныхъ сюжетахъ любовно-аллегорической миѳологіи, представлявшихъ то «Дружбу подающую руку Любви», то «Вѣрность, заковывающую въ цѣпи Грацію и Молодость», то «Гименея, ведущаго брачущихся къ алтарю».

Тѣмъ не менѣе стиль и этихъ послѣднихъ лѣтъ царствованія Людовика XVI, въ его граціозномъ сочетаніи формъ и основъ античнаго искусства съ изящною прелестью отходящаго вѣка, продолжалъ еще носить въ себѣ явные слѣды самостоятельнаго творчества. Но уже готовился послѣдній ударъ этому творчеству; онъ былъ нанесенъ ему фанатикомъ классицизма художникомъ Давидомъ, ученикомъ Вина, и архитекторами Персье и Фонтеномъ.

Картины Давида, влюбленнаго въ боговъ и героевъ Греціи и Рима

---

*) Принято считать, что сфинксы въ орнаментаціи стѣнъ, мебели и бронзы появились лишь послѣ возвращенія Наполеона изъ Египта, но это мнѣніе справедливо только по отношенію къ египетскимъ сфинксамъ.

и стремившагося воскресить своею кистью всѣ ихъ гражданскія доблести, имѣли повсемѣстный и громадный успѣхъ, особенно «Клятва Гораціевъ» и «Брутъ», исполненныя имъ въ 1785 году по заказу правительства. Какъ этими, такъ и всѣми послѣдующими своими произведеніями Давидъ пріобрѣлъ, какъ извѣстно, безпримѣрное до тѣхъ поръ вліяніе



Бюстъ графа Ѳ. В. Растопчина, изъ темной бронзы (собраніе гр. Б. В. Растопчина).
Buste du comte Th. Rastoptchine—bronze oxydé (collection du comte B. Rastoptchine).

не только на искусство, но и на жизнь, нравы, привычки и вкусы всего времени, въ которомъ онъ дѣйствовалъ и жилъ. И этотъ успѣхъ неудивителенъ. Его живописная проповѣдь упала на давно уже подготовленную, благопріятную почву, отвѣчая потребностямъ и общества послѣднихъ лѣтъ Людовика XVI, отчасти уже усталаго отъ нѣкоторой изнѣженности «королевскаго» искусства и склоннаго искать въ произве-

деніяхъ пластики, литературы и живописи именно этихъ героевъ античнаго міра,—и общества Великой Революціи съ его реакціей противъ соціальнаго строя, ненавистью ко всему тому, что его напоминало, и стремленіемъ себя оправдать примѣрами древнихъ республикъ,—и общества Первой Имперіи, мечтавшаго воскресить собой доблести античнаго Рима, такъ отвѣчающія его суровому воинственному духу и военному деспотизму Наполеона I, которому не могло не нравиться и не подходить все то, что напоминало его великаго соперника—Цезаря.

Такимъ же успѣхомъ, и по тѣмъ же причинамъ, пользовались и произведенія Персье и Фонтена. Выступивъ почти одновременно съ Давидомъ въ рисункахъ, исполненныхъ ими для знаменитаго мебельщика Жакоба, и одушевленные какъ и Давидъ проникновеннымъ культомъ къ античному искусству, которое они, однако, болѣе, чѣмъ Давидъ, стремились сообразовать съ потребностями современнаго имъ общества,—Персье и Фонтенъ вскорѣ тоже сдѣлались повелителями и законодателями моды. По ихъ проектамъ и чертежамъ были построены всѣ выдающіяся зданія Первой Имперіи; по ихъ рисункамъ выполнялись мебель, ювелирныя вещи, ковры, ткани, всѣ роскошные предметы домашняго обихода, орнаментація и устройство комнатъ и народныхъ залъ, декораціи театральныхъ пьесъ и пышныхъ празднествъ.

Итакъ, единственнымъ лозунгомъ стиля Первой Имперіи было подражаніе греческой и римской жизни. Древніе, говорило поколѣніе того времени, достигли въ искусствѣ совершенства, поэтому безполезно искать другихъ образцовъ. И эти классическіе образцы, съ обыкновенными преувеличеніями моды, предписываютъ съ тѣхъ поръ всей жизни, вкусамъ, нравамъ и привычкамъ современнаго общества свои строгіе, неумолимые законы. Появляются римскія тоги и пеплумы, туники и хитоны; сабли превращаются въ мечи, головные уборы — въ классическіе шлемы. Въ живописи и пластикѣ изображеніе обыкновенныхъ людей замѣняется изображеніемъ безстрастныхъ и безжизненныхъ героевъ, подвиговъ и нравовъ древности. Въ подражаніе этимъ нравамъ, законодательница моды, Рекамье позируетъ передъ Давидомъ въ классическомъ костюмѣ и на классическомъ ложѣ; также классичны работы Жерара и другихъ художниковъ его школы,—портреты Валевской, Замойской, Талейранъ, Реньо, Висконти; три великосвѣтскихъ красавицы, узнавъ, что художникъ не находитъ натурщицъ для своихъ «Сабинянокъ», снимаютъ передъ нимъ свои покровы и счастливая избранница, Беллегардъ сохраняетъ съ той поры прическу Герзиліи, жены Ромула*); друзья Давида гуляютъ по Парижу въ костюмѣ Патрокла и Агамемнона, въ такихъ же классическихъ костюмахъ показываются самыя изящныя женщины того времени: Богарне и Талліенъ. (H. Bouchot. L'Empire).

Всѣмъ этимъ грекамъ и гречанкамъ, римлянамъ и римлянкамъ нужна была конечно и соотвѣтствующая классическая обстановка. И,

*) Всегда остроумная и насмѣшливая Парижская улица не пропустила Давиду его преувеличенной и тоже «классической» страсти къ изображенію голаго тѣла; его знаменитыя «Сабинянки» вызвали куплеты, въ которыхъ его между прочимъ называли Le Raphaël des sans-culottes.



Ваза съ канделябрами раб. Томира (изъ собранія С. И. Кутейникова).
Vase à candélabres par Thomire (Collection J. J. Kouteïnikoff).

послѣ восемнадцати-вѣковаго забвенія, — въ домахъ, украшенныхъ помпейскими фресками, изъ которыхъ даже дѣлаютъ рисунки обоевъ, и мотивами, деталями, фигурами и аксессуарами помпейскаго и этрусскаго искусствъ или изображеніями древнихъ вакханалій и буколикъ, появляются римскія курульныя кресла, треножники, жертвенники, тирсы, античныя чаши и маски, мозаики, кровати, въ видѣ храма Діаны въ лѣсу съ куполомъ на четырехъ колоннахъ и лѣсомъ, изображеннымъ фресками по стѣнамъ, ночные столики съ греческими надписями, воспроизведенія древняго мрамора изъ гипса и даже... изъ крашенаго дерева и т. д. Къ этой смѣси греко-римскаго искусства присоединяются послѣ Египетскаго похода архитектурные мотивы Египта—пальмы и обелиски съ пирамидами, формы которыхъ придаются даже мебели самаго интимнаго свойства. Всякое, при этомъ, свободное истолкованіе этихъ классическихъ образцовъ, всякая попытка ихъ модернизаціи встрѣчаютъ самое строгое осужденіе. Получается, такимъ образомъ, съ одной стороны, въ корнѣ противорѣчащій основамъ эстетики и здравому смыслу разладъ между потребностями и условіями почти современной намъ по культурѣ эпохи и принципами двухтысячелѣтней орнаментаціи, съ другой — суровая и строгая величественность, впадающая, именно вслѣдствіе отсутствія самостоятельности, въ сухость и жесткость, отъ которыхъ ее не спасаютъ ни просвѣщенный эклектизмъ такихъ мастеровъ, какъ Персье и Фонтена, ни талантъ такого отличнаго художника, какъ Прудонъ.

Такимъ, приблизительно, образомъ складывался и вырабатывался стиль Первой Имперіи, расцвѣтъ котораго продолжался всего 11 лѣтъ— съ 1804 по 1815 годъ, и который за свое кратковременное существованіе обошелъ всю Европу и, между прочимъ, успѣлъ проникнуть и къ намъ, заслуживъ у насъ громкое названіе «Русскаго Ампира», хотя въ немъ русскаго нѣтъ ровно ничего, а все «Ампирное» представляетъ собою лишь «копію съ копіи».

Въ эту, именно, эпоху непонятнаго смѣшенія всѣхъ классическихъ стилей мы снова встрѣчаемся съ именемъ нашего мастера,—но съ какимъ на этотъ разъ ореоломъ!

Имя Томира гремитъ. Всѣ хотятъ имѣть его вещи, онъ въ модѣ, онъ извѣстенъ даже заграницей. Нѣтъ ни одного великосвѣтскаго салона, гдѣ бы не было бронзы, подписанной «Thomire à Paris»; его произведенія украшаютъ и возстановленныя послѣ революціи королевскія резиденціи и дома разбогатѣвшихъ буржуа; молодые щеголи Имперіи посылаютъ въ первый день Новаго Года вещи Томира тѣмъ красавицамъ, у ногъ которыхъ они расчитываютъ провести остальные его дни; княгиня Елена де-Линь, впослѣдствіи графиня Потоцкая, вернувшись въ Парижъ, дѣлаетъ Томиру и мебельщику Жакобу заказовъ болѣе, чѣмъ на милліонъ франковъ, и ея примѣру слѣдуетъ весь высшій, современный ей, кругъ.

Но Томиръ получаетъ и болѣе крупные заказы. Его рѣзцу принадлежатъ два громадныхъ, въ два метра вышиной, канделябра, находящіеся теперь въ Луврѣ и изображающіе каждый стоящую на земномъ шарѣ крылатую Побѣду—символъ Наполеоновской славы.

Имъ же, въ сотрудничествѣ съ ювелиромъ Одіо, исполненъ по ри-

сункамъ Прудона, поднесенный королевѣ Маріи-Луизѣ муниципалитетомъ Парижа, туалетный приборъ изъ серебра съ зеркаломъ изъ того же металла, перелитые въ Пармѣ въ 1815 году. На экранѣ этого прибора были изображены фигуры Изиды въ египетскихъ баркахъ, несущія брачный алтарь, обвитый гирляндами цвѣтовъ; на подзеркальникѣ — Флора, окруженная геніями Торговли, Промышленности, Вкуса и Гармоніи; зеркало было поставлено между двумя колоннами, переплетенными лавромъ и плющемъ, надъ которыми высился коринфскій карнизъ, съ расположенной на немъ группой боговъ и амуровъ, соединявшихъ двухъ орловъ — французскаго и австрійскаго. Говорятъ, что Прудонъ, одинъ изъ немногихъ, въ столь бѣдной талантами эпохѣ, великій и истинный художникъ, превзошелъ самого себя въ граціозной композиціи этихъ вещей.

Ваза золоченой бронзы (собр. П. П. Вейнера).
Vase en bronze doré (Coll. P. P. Weiner).

Наконецъ, въ томъ же сотрудничествѣ Томира, Прудона и Одіо выполнена, по заказу того же муниципалитета, великолѣпная колыбель короля Римскаго, перешедшая впослѣдствіи въ Вѣнскую королевскую сокровищницу, гдѣ она находится и въ настоящее время. Обѣ ея стороны украшены барельефами, изображающими рѣку Тибръ (символъ Рима) и Генія Торговли, передающаго младенца нимфѣ Сены; надъ колыбелью возвышается статуя Побѣды, держащая вѣнокъ славы и безсмертія съ звѣздой Наполеона въ серединѣ вѣнка; напротивъ, на другой сторонѣ — молодой орелъ, готовый вознестись въ поднебесье.

Этимъ мы и заканчиваемъ наше изслѣдованіе о работахъ Томира. Не многочисленны приведенныя нами данныя о его дѣятельности и за этотъ послѣдній ея періодъ, — послѣдній потому, что съ 1815 года по годъ его

смерти—1843-й, мы о немъ ничего уже не слышимъ,—но и въ нихъ мы находимъ подтвержденіе той характеристики его таланта, которую мы высказали при обзорѣ работъ его первой эпохи.



Рисунокъ Томира къ часамъ, принадлежащимъ Е. В. Сабуровой (Музей Штиглица).
Dessin de Thomire (Musée Stieglitz à St. Pétersbourg), pour une pendule, appartenant à M-me Sabouroff.

Томиру было 53 года при объявленіи Наполеона Императоромъ и 64—при паденіи Первой Имперіи и, какъ это ни странно, этотъ зрѣлый, даже старческій, возрастъ совпадаетъ съ періодомъ его наибольшаго творчества. Онъ выполняетъ за это время по истинѣ изумительное количество самыхъ разнообразныхъ предметовъ роскоши. Несомнѣнно при этомъ, что значительное большинство его работъ, – за исключеніемъ, быть можетъ, самыхъ крупныхъ, выполненныхъ имъ по рисункамъ Прудона или Персье и Фонтена,—исполнены имъ по его собственнымъ рисункамъ. Это доказывается уже однимъ тѣмъ соображеніемъ, что громадное, вообще, количество его произведеній и незначительность художественныхъ композицій многихъ изъ нихъ не оправдывали бы постояннаго обращенія за такимъ, именно, сотрудничествомъ къ другимъ мастерамъ. У насъ имѣется, кромѣ того, еще одно доказательство его, въ этомъ отношеніи, самостоятельности въ приложенномъ къ настоящей статьѣ, подписанномъ имъ самимъ, рисункѣ для часовъ.

Томиръ начинаетъ такимъ образомъ свою дѣятельность только тогда, когда другіе артисты обыкновенно ее заканчиваютъ и за предшествовавшіе ей полвѣка своей жизни не оставляетъ за собою никакихъ ощутительныхъ слѣдовъ своего дарованія, кромѣ нѣсколькихъ воспроизведеній чужихъ композицій. Мы видимъ затѣмъ, что и все послѣдующее его творчество носитъ на себѣ такой же отпечатокъ отсутствія самостоятельности. Невольно, поэтому, возникаетъ вопросъ—можетъ ли его работа называться произведеніемъ одухотвореннаго творчества?

Дѣйствительно, въ громадномъ большинствѣ своихъ вещей и этой послѣдней его эпохи, Томиръ ограничивается все тою же бездушною подражательностью, быть можетъ, еще болѣе въ нихъ замѣтною, вслѣдствіе

необычайныхъ техническихъ достоинствъ ихъ выполненія—безупречной, великолѣпной чеканки. На этотъ разъ онъ подражаетъ «Императорскому» стилю. — Его фигуры съ застывшими, неподвижными позами или театральными жестами лишены всякаго выраженія и жизни; канувшая въ вѣчность прелесть полуснятыхъ покрововъ замѣнена суровыми складками классическихъ тогъ и туникъ; прежніе амуры—веселые, непринужденные и рѣзвые съ изящными волнистыми линіями молодого и свѣжаго тѣла, превращаются въ спокойно позирующихъ аккуратныхъ и благонравныхъ дѣтей; вмѣсто легкихъ декоративныхъ фризовъ съ граціозно на нихъ вьющимися вѣтвями, листьями, цвѣтами, бусами и лентами—плоскіе вѣнки, тяжелыя гирлянды, прямолинейныя симметричныя формы и геометрическіе орнаменты, безжизненные, холодные, сухіе...

Почему же въ то время, когда античное искусство служило источникомъ вдохновенія и въ изящномъ соединеніи съ художественнымъ вкусомъ и направленіемъ XVIII вѣка создало рядъ восхитительныхъ произведеній, Томиръ или бездѣйствовалъ или не выходилъ изъ второстепенной роли простого исполнителя и, несмотря на его всегда великолѣпную технику, не создалъ себѣ громкаго имени, а когда геній того же искусства превратился въ образецъ раболѣпнаго подражанія,—пріобрѣлъ чуть ли не всесвѣтную извѣстность? Потому, какъ намъ кажется, что въ талантѣ Томира не было того священнаго пламени, который отдѣляетъ артиста отъ ремесленника — творческое вдохновеніе отъ ремесленной исполнительности.

Талантъ людей, дѣйствительно одаренныхъ геніемъ творчества, въ тѣхъ случаяхъ, когда смерть не уноситъ ихъ во время и они случайно, и уже въ зрѣломъ возрастѣ, переходятъ въ эпоху имъ новую и чуждую, обыкновенно замираетъ и гаснетъ. Талантъ же, лишенныхъ этого генія, талантъ ремесленниковъ и подражателей можетъ при тѣхъ же условіяхъ не только не заглохнуть, но даже развиться и окрѣпнуть.

Современники Томира, послѣднія звѣзды блестящей плеяды артистовъ XVIII вѣка: Гудонъ, Фрагонаръ, Дебюкуръ, Гутьеръ и Моро застали, какъ и онъ, начало новыхъ вѣяній и новыхъ традицій, но ни съ ними примириться, ни къ нимъ приспособиться они не могли. Тщетно ихъ усталыя, старыя руки пытались воплотить въ давно имъ свойственные художественные образы всѣ измѣненные идеалы прекраснаго—ихъ произведенія оставались безцвѣтными и вялыми.

Талантъ же Томира, не будучи связанъ столь дорогими всякому истинному артисту преданіями прежняго творчества, не только удачно примѣнился къ новымъ требованіямъ вкуса и моды, но расцвѣлъ и прославился въ эпоху того именно искусства, формы котораго должны были ему казаться и чуждыми, и странными. Но иначе, по нашему мнѣнію, и быть не могло. Имя Томира могло прославиться только въ эпоху того искусства, которое было оригинально лишь тѣмъ, что въ немъ ничего оригинальнаго не было.

В. Верещагинъ.









Миніатюры изъ рукописи XVII вѣка въ Румянцевскомъ музеѣ (№ 154, л. л. 70, 71 и 72).

Miniatures d'un manuscrit russe du XVII-e siècle (Musée Roumiantzeff, à Moscou).



КЪ ИСТОРІИ РУССКАГО БЫТОВОГО ЖАНРА

(Scènes de genre, tirées de manuscrits russes du XVII-e s.—par A. Ouspensky).

Въ своей замѣткѣ: «Русскій жанръ въ XVII вѣкѣ», помѣщенной въ №№ 7—9 «Золотого Руна» за 1906 г., мы отмѣтили нѣсколько интересныхъ миніатюръ, 1670 года, находящихся въ рукописи «Душевное лекарство» и дающихъ основаніе начинать исторію русскаго бытового жанра раньше Венеціанова (1779—1847 гг.), который во всѣхъ нашихъ «исторіяхъ» живописи считается первымъ русскимъ жанристомъ.

Жанровыя картинки, однако, мы встрѣчаемъ не въ одной только этой рукописи, но и въ другихъ памятникахъ XVII и XVIII вѣковъ. Для примѣра возьмемъ нѣсколько такихъ картинокъ изъ рукописей Румянцевскаго музея и Синодальной (Патріаршей) библіотеки. Особенно благодарный матеріалъ по настоящему вопросу находимъ въ лицевыхъ синодикахъ, гдѣ помѣщеніе разнаго рода нравоучительныхъ статей давали художнику большой просторъ для изображенія бытовыхъ сценокъ.

Въ Румянцевскомъ музеѣ, въ собраніи рукописей (славяно-русскихъ) В. М. Ундольскаго, хранятся пять лицевыхъ синодиковъ подъ №№ 153 (Зарайскаго Николаевскаго собора; полууставъ и скоропись разная XVII и XVIII вв.), 154 (XVII в., памятникъ замѣчательный и весьма важный для исторіи русской живописи), 157 (XVII в., писано, вѣроятно, въ Суздалѣ), 159 и 160 (XVIII-го в., два послѣднихъ синодика имѣютъ миніатюры грубаго исполненія); въ Патріаршей библіотекѣ очень интересный синодикъ патріарха Андріана, (№ 291).

Въ рукописи № 154 Румянцевскаго музея листами 68—72 иллюстрирована интересная исторія, на тему: «Горе тѣмъ человѣкамъ, здѣсь живущимъ, о себѣ и о душахъ своихъ нерадящимъ,—грабятъ, насилуютъ, неправдою взимаютъ, а при своемъ животѣ церквамъ Божіимъ не даютъ и нищихъ не милуютъ, нага не одежутъ и больна не посѣтятъ». Нѣкій изъ такихъ богачей, умирая («отходя сего свѣта»), поручилъ себя «поминать» своему другу; къ послѣднему, лишь только онъ получилъ деньги отъ умирающаго пріятеля, подвернулся, какъ это обычно бываетъ въ подобныхъ случаяхъ,—чортъ и началъ смущать человѣка, говоря ему: «О добрый человѣче,—се ти Богъ далъ за твоя добрая дѣла яждь, пій, веселися и чада воскорми въ наслѣдіе себѣ, и они послѣ живота твоего тебѣ поминокъ будутъ, на спасеніе души твоей имѣніе твое все роздадутъ,—и ты избавишися вѣчныхъ мукъ». И человѣкъ не замедлилъ исполнить чортовъ совѣтъ и въ теченіе многихъ лѣтъ пировалъ («ѣлъ бемѣрно») и пьянствовалъ, нищимъ же ничего не давалъ. Такъ онъ и умеръ. Его жена призвала своихъ дѣтей и сказала имъ: «Чада моя милая! Мой мужъ, а вашъ отецъ былъ просто безумецъ,—онъ приказалъ

раздать все свое имущество нищимъ и церквамъ, я же надумала вытти замужъ за богатаго, который меня возлюбитъ, а васъ воскормитъ». Дѣти малы и глупы,—они на все согласны. Дѣло же все кончилось тѣмъ, что отецъ и мать этихъ несчастныхъ дѣтей угодили въ адъ, а сами они остались безъ куска хлѣба.

Сообразно съ этимъ разсказомъ, на л. 68 рукописи представлены палаты,—въ нихъ на постели сидитъ старецъ, это умирающій немилосердный богачъ дѣлаетъ предсмертное завѣщаніе. На столѣ стоятъ шкатулка и три сосуда, вѣроятно, наполненные деньгами (въ старину любили прятать деньги въ разнаго рода кувшинчики, горшечки и другіе сосуды, какъ это мы, напримѣръ, видимъ «въ кладахъ»). Предъ умирающимъ его другъ, также пожилой человѣкъ,—дѣлаетъ жесты руками въ разсужденіи и два другихъ мужчины, вѣроятно, свидѣтели завѣщанія.

На слѣдующемъ листѣ, за столомъ, на которомъ стоятъ два сосуда и разсыпаны деньги, сидятъ бесѣдующіе другъ съ другомъ мужчина и женщина, при чемъ чортъ указываетъ мужчинѣ на деньги. Это, конечно, изображеніе бесѣды душеприказчика со своею женою.

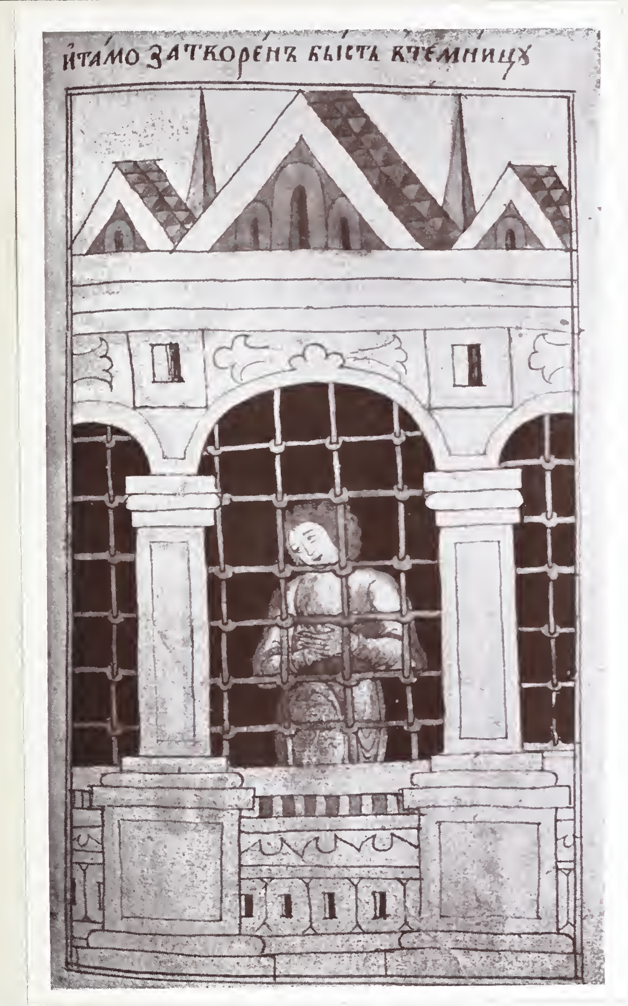
На листѣ 70-мъ той же рукописи изображена пирушка. За столомъ, установленнымъ сосудами, сидятъ пирующіе, хозяинъ (сидитъ въ переднемъ углу) и одинъ гость, пьютъ вино изъ серебряныхъ стакановъ, другой гость приложилъ руку къ груди, сидящій на противоположномъ хозяину концѣ стола гусляръ играетъ на гусляхъ.

На 71-мъ листѣ въ палатахъ за украшеннымъ рѣзьбою столомъ, на которомъ стоятъ два сосуда, сидитъ молодая женщина, у нея головной покровъ и сапоги на ногахъ бѣлые, нижняя одежда (видны одни рукава) тоже бѣлая съ черными штрихами, верхняя красная, украшенная травами. Ноги ея покоятся на подножіи. Предъ женщиной стоятъ ея сынъ и дочь, вдали—слуга съ сосудомъ въ рукахъ.

На 72-мъ листѣ того же синодика представленъ красивый теремъ, среди зеленыхъ деревьевъ. Одна половина воротъ, ведущихъ во дворѣ дома, открыта. Въ верху два окна, одно совсѣмъ открыто (внутрь), у другого открыта одна створа; какъ ворота, такъ и рамы зеленыя, шашками, съ черными полосами. Въ открытое окно терема, молодая женщина подаетъ большой ломоть хлѣба двумъ подошедшимъ къ ней нищимъ,—дѣвицѣ и мальчику. На послѣднемъ рубашка зеленая, красные штаны, сапоги бѣлые съ черными полосами; волосы на головѣ у него пепельнаго цвѣта; сбоку у него виситъ бѣлая сума; въ правой рукѣ палка, лѣвая рука поднята вверхъ для принятія подаянія. Дѣвица декольтирована, у нея на волосахъ повязка, верхняя одежда длинная ниже колѣнъ красная, юбка зеленая. Внизу, въ правомъ (отъ зрителя) углу миніатюры,—въ красномъ пламени сидятъ два человѣка.

На ту же тему трактуютъ и иллюстраторы синодиковъ № 153 и 159 и Патріаршей библіотеки № 291 (см. лл. 87—91).

На лл. 79—82 рукописи Румянцевскаго музея № 154 говорится о нѣкоторомъ юношѣ, который былъ «плѣненъ изъ Кипра и веденъ въ Персиду». Родители его уже считали его погибшимъ и «яко по мертвомъ память творяху по немъ три литургіи на лѣто, во святое Рождество Христово и во святую Пасху и во святое пентикояніе». А юно-



Миніатюра изъ рукописи XVII в. въ Румянцевскомъ музеѣ.
Miniature d'un manuscrit russe du XVII-e s. (Musée Roumiantzeff).

ша, просидѣвъ въ темницѣ персидской четыре года, убѣжалъ на родину, конечно, къ необычайной радости своихъ родителей, которые повѣдали сыну, что они считали его уже мертвымъ и поминали за упокой. Юноша спросилъ у нихъ, въ какіе дни они совершали по немъ поминовеніе, и, получивъ отвѣтъ, разсказалъ, что именно въ эти дни являлся къ нему въ темницу ангелъ и освобождалъ его.

Соотвѣтственно съ этою повѣстью, на л. 79 представленъ храмъ, въ которомъ въ алтарѣ священникъ совершаетъ службу предъ престоломъ, а въ самой церкви стоятъ молящіеся мужчина и женщина.

На л. 82-мъ изображена бѣлая съ черными полосами тюрьма, на ней крыша шашками кирпичнаго цвѣта. За желѣзною массивной рѣшеткой стоитъ заключенный юноша и угрюмо смотритъ въ отверстія рѣшетки; на немъ бѣлая, прописанная прозеленью одежда.

На лл. 85—93 того же синодика разсказывается о событіи, имѣвшемъ мѣсто «у Θеодорита патріарха Антіохійскаго». Пришелъ однажды къ этому патріарху одинъ странникъ и, конечно, былъ принятъ очень любезно. Первымъ дѣломъ странника накормили. Но патріархъ во время обѣда замѣтилъ, что гость ѣстъ только лѣвой рукой, правая же рука его обернута кускомъ матеріи. Патріархъ, заинтересованный этимъ, схватилъ «портъ съ руки его и вергохъ», т. е. бросилъ, и вдругъ распространился отъ руки «смрадъ велій» по всей комнатѣ. И начахъ «Θеодоритъ» нудить мужа—рещи, что се есть. Онъ же, воздохнувъ, «разсказалъ такую исторію.—Была у него мать «благовидна зѣло и она овдовѣвшая» когда разсказчикъ былъ еще младенцемъ. Юная кровь давала себя знать,—и вотъ молодая и красивая женщина пустилась въ пьянство

и блудъ; послѣдній, впрочемъ, приносилъ ей пользу, «яко отъ того, говоритъ ея сынъ,—собрати ей богатство много». Но жизнь человѣческая коротка, и не успѣетъ еще человѣкъ всласть пожить и повеселиться, какъ смерть подкашиваетъ его. Такъ случилось и съ этой женщиной». «И въ той сквернѣ, читаемъ мы въ сказаніи, случися ей умерети». И, конечно, тотчасъ же ее черти утащили въ адъ. Сынъ же ея былъ благочестивый,—онъ роздалъ все бѣднымъ, очень скорбѣлъ о судьбѣ своей матери и желалъ всячески узнать, гдѣ она находится. Съ этимъ вопросомъ обращался онъ, между прочимъ, къ іерусалимскому патріарху, который послалъ его въ скитъ — къ благочестивымъ отцамъ, но и тѣ не удовлетворили его любопытства, сказавъ ему: «Иди во внутреннюю пустыню, тамъ обрящеши человѣка Божія, совершенно, могущи ти о сихъ извѣстити». Пошелъ сынъ погибшей матери въ пустыню, отыскалъ пещеру, изъ которой вышелъ подвижникъ-старецъ и, узнавъ въ чемъ дѣло, велѣлъ пришельцу въ теченіе семи дней только молиться и заповѣдалъ при этомъ, чтобы онъ въ эти дни не смѣлъ ни сѣсть, ни лечь, ни ѣсть, ни пить, ни спать. Въ такомъ подвигѣ прошло шесть сутокъ—наступила седьмая ночь, — и тутъ-то случилось нѣчто необычайное. — «Быхъ», говоритъ гость Ѳеодорито о себѣ, — «въ восторгѣ, и видѣлъ озеро тинно и смрадно, и главы нѣкихъ восходящихъ, съ ними же видѣ и матерь мою». Мать, конечно, стала просить сына вытащить ее изъ такого сквернаго мѣста. Сынъ тотчасъ же схватилъ ее за волосы (больше не за что было ухватить) и вытащилъ изъ ада. На берегу оказалась купель съ водою, онъ ее искупалъ и омылъ въ купели, и мать была взята ангелами на небо. Обрадовался сынъ этому, но онъ, когда вытаскивалъ свою мать, «погрязну рукою» своею «до запястья». Отъ этого рука его осталась навсегда смрадною. Юноша было опечалился, но старецъ-подвижникъ сказалъ ему: «Не сѣтуй,—се бо есть печать истины,—еже вѣровати намъ, яко истинное есть видѣніе, а не провидѣніе». Оторвалъ старецъ кусокъ своей одежды и обернулъ имъ смрадную руку, потомъ позвалъ ангела и попросилъ его отнести разсказчика къ себѣ домой. Вотъ онъ и явился къ антіохійскому патріарху.

На л. 85 въ палатахъ, въ переднемъ углу, за столомъ сидитъ патріархъ, въ бѣломъ клобукѣ, онъ стаскиваетъ съ руки сидящаго передъ нимъ гостя повязку; гость одѣтъ въ зеленую, препоясанную одежду. Дальше за столомъ же сидятъ монахи.

На л. 86 той же рукописи представлены палаты (краски—зеленая, кирпичнаго цвѣта, розовая, бѣлая, черная, пепельнаго цвѣта).—За столомъ, украшеннымъ рѣзьбою, сидятъ молодая женщина, два юноши—гостя и на концѣ стола—гуслярь. У женщины головной покровъ и сапоги (на высокихъ каблукахъ,—въ XVII вѣкѣ была такая мода) бѣлые, верхняя одежда—красная съ черными (по борту) пуговицами, нижняя (видны только одни рукава) бѣлая, прописанная чернилами. Она одну руку приложила къ груди, другою беретъ серебряный стаканъ со стола. Юноши оба красивые,—кудрявые, въ богатыхъ одеждахъ, съ шапками на головахъ (у шапокъ околыши зеленые, верхъ у одной розовый, у другой—темнокрасный). Въ верхнемъ лѣвомъ (отъ зрителя) углу миніатюры, несутъ въ гробу умершую женщину; одна изъ участвующихъ въ погребальной



Гравюра изъ «Печерскаго Патерика» (Румянцевскій музей).
Gravure représentant St. Spiridon et St. Nicodime et reproduisant une miniature de manuscrit du XVII-e s. (livre du XVIII-e s. au Museé Roumiantzeff).

процессіи женщинъ, одѣтая въ темнокрасныя одежды,—плачетъ.—Хотя въ разсказѣ нѣтъ и упоминанія о близкой къ покойницѣ женщинѣ, но миніатюристъ нашелъ невозможнымъ изобразить погребальную процессію безъ плакальщицы.

На л. 87 представлены палаты, около которыхъ оставшійся послѣ смерти матери ея сынъ раздаетъ милостыню цѣлой толпѣ нищихъ.

На л. 121 той же рукописи помѣщена восхитительная по сюжету и исполненію миніатюра. Представленная здѣсь сцена взята прямо изъ жизни.—Черезъ зеленую рѣку (съ берегами, покрытыми зелеными кустиками) перекинутъ бѣлый мостъ, сколоченый изъ обтесанныхъ бревенъ на берегу рѣки—священникъ, одѣтый въ темнокрасную рясу (на зеленой подкладкѣ) и бѣлый подрясникъ; на головѣ у него—черная шапка, въ рукахъ высокій черный посохъ. Предъ священникомъ благоговѣйно стоитъ кудрявый юноша, онъ—въ красной рубашкѣ, зеленыхъ штанахъ и бѣлыхъ (съ черными полосами) сапогахъ; въ одной рукѣ держитъ красную, съ мѣховымъ околышемъ, шапку. Дальше стоитъ лошадь, запряженная въ телѣгу. Напротивъ среди зеленыхъ деревьевъ бѣлая церковка съ зеленой крышей и нѣсколько интересныхъ зданій съ крышами кирпичнаго цвѣта.

Здѣсь иллюстрированъ слѣдующій поучительный разсказъ: Нѣкоторый іерей пошелъ однажды въ церковь отправлять одну изъ службъ. Нужно было переходить рѣку по узкому мосту. Батюшка, увидѣвъ на томъ берегу человѣка, который готовился переѣхать по тому же мосту на повозкѣ, остановился въ ожиданіи этого переѣзда.—Но «человѣкъ той» оказался очень любезнымъ и уважительнымъ къ священному сану,—онъ сталъ просить батюшку, чтобы онъ прежде



Миніатюра изъ рукописи XVII в. въ Румянцевскомъ музеѣ.
Miniature d'un manuscrit russe du XVII-e s. (Musée Roumiantzeff).

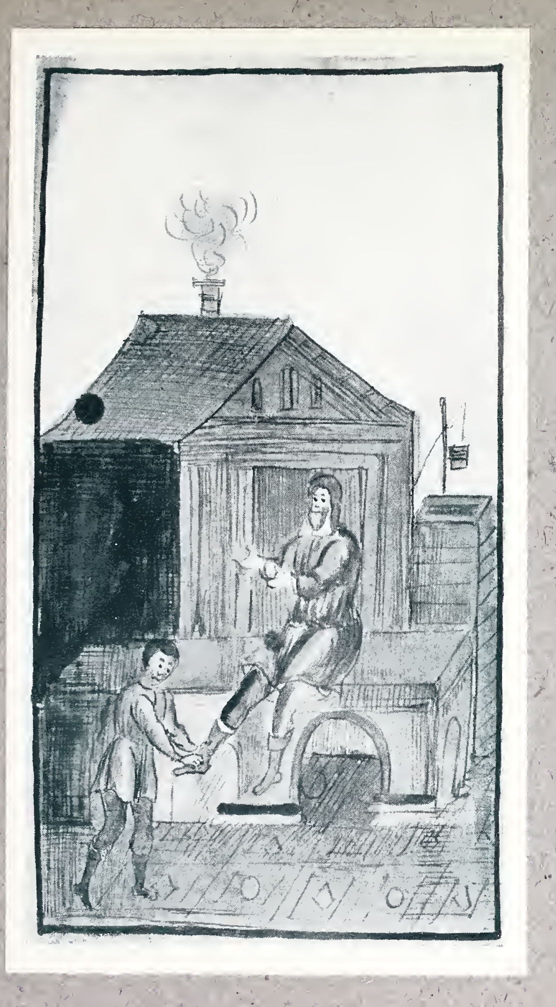
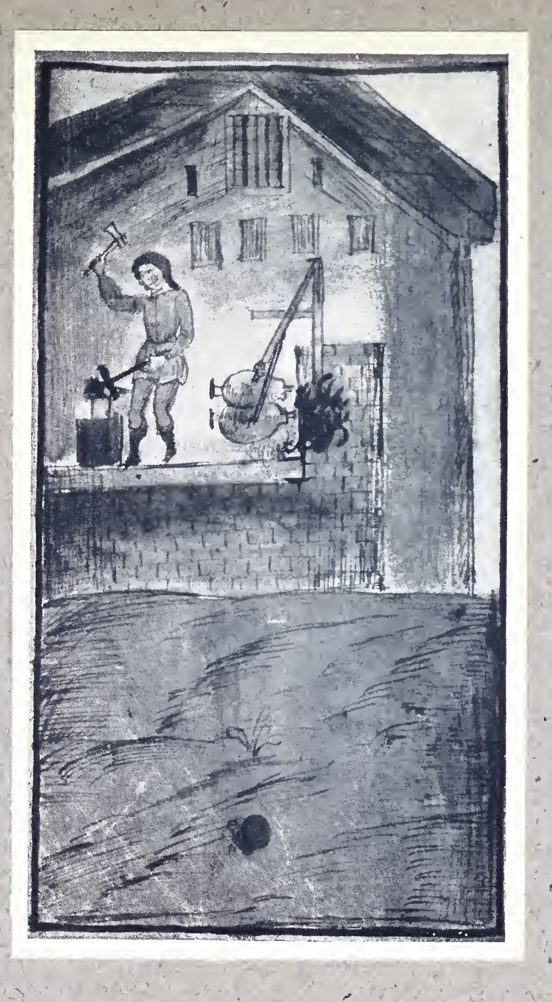
перешелъ по мосту. «Iерей же, видѣ благоговѣйнство, прейде рѣку и на проскомидiихъ часто поминаше имя человѣка того, моляся о немъ Богу».

На лл. 98 — 101 синодика № 154 повѣствуется о Петрѣ-мытарѣ, т. е. о томъ же, о чемъ трактуется въ рукописи «Душевное лекарство» на листахъ 111 — 114. Въ синодикѣ «нищiе» и «работы въ саду и поварнѣ» представлены нѣсколько иначе, чѣмъ въ «Лекарствѣ». «Нищiе» (л. 98) синодика хороши и естественны.—Въ верхней части миніатюры прекрасно изображенъ небольшой домикъ, хороша также и избушка, внизу, гдѣ нищiе, — среди нихъ нѣтъ женщины съ дѣтьми. Хлѣбы на телѣгѣ Петра нарисованы естественнѣе, чѣмъ въ «Душевномъ лекарствѣ»,—тамъ они напоминаютъ, дѣйствительно арбузы.—Сравненiе этихъ миніатюръ съ миніатюрами, находящимися въ «Душевномъ лекарствѣ» и въ другихъ синодикахъ, показываетъ, что наши старинные художники свободно пользовались имѣющимся въ ихъ распоряженiи художественнымъ матерiаломъ и комбинировали его по своему вкусу и усмотрѣнію.—Изъ двухъ упомянутыхъ выше миніатюръ въ настоящей замѣткѣ, воспроизведена первая изъ нихъ,—именно «нищiй».

Петръ-мытарь, напомнимъ читателямъ, былъ очень скупъ и не имѣлъ привычки подавать милостыни нищимъ, которые, хорошо зная его, уже и перестали обращаться къ нему съ просьбою о подаянiи, но одинъ нищiй бился о закладъ съ своимъ товарищемъ, что получитъ милостыню отъ Петра. При этомъ нищiй пошелъ на хитрость,—увидя Петра, везущаго возъ хлѣбовъ князю на обѣдъ, онъ сталъ приставать къ нему и, не получивъ ничего, усѣлся на телѣгу съ хлѣбами. Выведенный изъ терпѣнiя Петръ бросилъ въ лицо нищему хлѣбомъ, потому что не было подъ руками камня. Нищiй побѣжалъ къ товарищамъ и съ радостью разсказалъ о полученiи подаянiя. Послѣднее, впрочемъ, зачтено было за доброе дѣло, и, когда онъ умеръ (черезъ два дня послѣ этого случая), и ангелы стали на вѣсахъ вѣшать добрыя дѣла, то ихъ оказался только одинъ хлѣбъ. Тогда Петра снова отпустили на землю, чтобы онъ могъ пополнить запасъ своихъ благодѣянiй. Оживъ снова, мытарь сталъ очень хорошимъ и добродѣтельнымъ человѣкомъ, отдалъ все свое имѣнiе нищимъ, даже себя самого продалъ въ рабство и «цѣну» свою отдалъ бѣднымъ. Будучи рабомъ, Петръ работалъ въ виноградникѣ и служилъ за повара. Но лишь только случайно хозяинъ узналъ исторiю своего раба,—онъ бѣжалъ отъ него неизвѣстно куда.

На л. 20 об. синодика № 153 представлено желтое зданiе бани съ зеленою крышею и желтою трубою. На рундукѣ сидитъ священникъ съ длинными волосами на головѣ, въ темномалиновой рубашкѣ, въ красныхъ штанахъ и зеленыхъ сапогахъ.—Съ него молодой баньщикъ (на немъ зеленая рубашка, темномалиновыя штаны и сапоги кирпичнаго цвѣта) снимаетъ сапоги. Сзади виденъ колодезь, гдѣ на «журавлѣ» виситъ ведро. Полъ въ предбанникѣ зеленый—шашками.

А вотъ на листѣ 39 той же рукописи представлена и самая баня (свѣтло-шоколаднаго цвѣта, верхняя ея часть оливковая, крыша зеленая) съ тремя полками,—на нижней полкѣ сидитъ голая женщина, на второмъ мужчина съ длинными волосами (священникъ), на третьемъ юноша, всѣ


Миніатюры изъ рукописной «повѣсти Григорія Двоеслова о попѣ, моющемся въ банѣ» (Румянцевскій музей).
Miniatures d'un manuscrit russe du XVII-e siècle (Musée Roumiantzeff à Moscou).

трое усердно парятся зелеными вѣниками, предъ каждымъ моющимся стоитъ свѣтлая желтая шайка. Полъ въ банѣ зеленый.

Эти двѣ миніатюры иллюстрируютъ «повѣсть Григорія Двоеслова о попѣ, моющемся въ банѣ» (ср. соотвѣтствующія миніатюры «Душевнаго лекарства», л. 235 и дальше. стр. 91); здѣсь онѣ въ другомъ родѣ). Нѣкій священникъ «отъ церкви св. Іоанна Предтечи, въ пресвятѣмъ градѣ—Кентулѣ» часто ходилъ въ баню гдѣ его всякій зналъ, и онъ самъ зналъ всѣхъ, служащихъ въ банѣ. Но однажды онъ приходитъ сюда и видитъ «мужа незнаема», который его раздѣлъ и сталъ парить. Новый баньщикъ прислуживалъ священнику такимъ же образомъ и въ другіе послѣдующіе разы.—Священникъ пожелалъ отблагодарить его достойнымъ образомъ,—онъ принесъ ему въ баню двѣ просфоры. Но тотъ отказался принять этотъ даръ, сославшись на то, что «не можетъ ѣсть святого хлѣба» и объяснивъ, что онъ былъ «господинъ мѣста, сего» (т. е., вѣроятно, содержателемъ бань), но «грѣхъ ради своихъ осудихся здѣ служити мыющимся».—Священникъ послѣ этого случая въ продолженіе цѣлой недѣли постился и молился за несчастнаго и тѣмъ избавилъ его отъ непріятной обязанности.

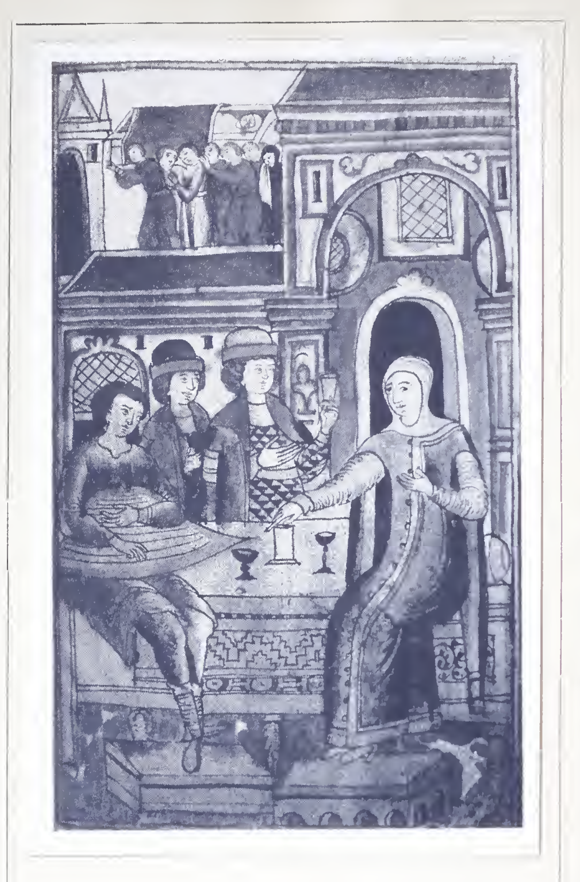


Миніатюра изъ рукописи XVII в. въ Румянцевскомъ музеѣ.
Miniature d'un maniscrit russe du XVII-e s. (Musée Roumiantzeff).

На листѣ 35-мъ той же рукописи (№ 153) изображена кузница (желтая) съ печью кирпичнаго цвѣта и съ двумя мѣхами. Кузнецъ на наковальнѣ молотомъ куетъ раскаленное желѣзо. Земля—зеленая.

Излишне, кажется, распространяться о значеніи описанныхъ выше миніатюръ для исторіи нашей живописи, — значеніе это несомнѣнно.

Помимо миніатюръ старинныхъ рукописей, бытовой жанровый характеръ имѣютъ и нѣкоторыя гравюры, помѣщенныя въ печатныхъ изданіяхъ XVII—XVIII вѣковъ.



Миніатюра изъ рукописи XVII в. въ Румянцевскомъ музеѣ.
Miniature d'un manuscrit russe du XVII-e s. (Musée Roumiantzeff).

Въ одной книжечкѣ (въ 1/32 д. листа), Петровскаго времени, посвященной гетману Скоропадскому, находимъ нѣсколько гравюрокъ, съ бытовымъ жанровымъ содержаніемъ.

Хорошъ, напримѣръ, босой, съ свѣтлыми волосенками на головѣ и съ засученными рукавами, круглолицій ребенокъ, пускающій мыльные пузыри.

Подъ этой картинкой, служащей иллюстраціей правоучительной статьи: «Суета суетствій», въ книжкѣ помѣщены слѣдующіе стихи: «Кротокъ животъ нашъ бѣденъ, скорбенъ, слезный. | Но добрѣ жившимъ будетъ онъ многолѣтный. | Исчезнетъ яко пузырь разно-цвѣтный».

А вотъ здѣсь, на берегу залива молодой человѣкъ сидитъ съ удочкой въ рукѣ, онъ внимательно слѣдитъ за тѣмъ, не «клюетъ» ли рыбка; волосы на головѣ юноши длинные, до шеи; на лицѣ нѣтъ ни бороды, ни усовъ. Около рыболова осока, дальше на берегу—густыя деревья.

Эта гравюрка помѣщена въ книжкѣ въ качествѣ иллюстраціи къ статьѣ: „Честь сану духовному". Подъ гравюрой стихи: „Со удицею водамъ присѣдящей | Виждь коликъ имать трудъ о тебѣ бдящей. | О коль болѣе тщится, да небесный | Гдъ верг на тя изметъ на брегъ десный".

Въ холмистой мѣстности, лишь изрѣдка покрытой травою и кустарникомъ устрена сѣтка для ловли птицъ,—послѣдніи, довольно крупныя, напоминаютъ куропатокъ,—онѣ мирно клюютъ посыпанное здѣсь зерно и ведутъ себя весьма свободно, присѣвшій за кустами птицеловъ готовъ накрыть сѣть, онъ весь — вниманіе и осторожность, — вѣдь лишь одно неаккуратное движеніе, и птицы улетятъ!

Здѣсь мы видимъ иллюстрацію къ статьѣ: „Хищеніе".—Подъ гравюркой подпись: „Птичникъ на поли уловляетъ птицы | Въ домъ чуждый хищникъ влагаетъ десницы | Трудъ имать птичникъ и хищникъ трудится. | Кой трудъ полезнѣйшій, то въ день оно явится".

На другой гравюркѣ представлено два птицелова, оба спрятались за



Гравюры изъ книги Петровскаго времени въ Румянцевскомъ музеѣ.
Gravures illustrant un livre de l'époque de Pierre le Grand. (Musée Roumiantzeff).

деревьями, которые отдѣляютъ ихъ отъ разставленной сѣти. Одинъ птицеловъ, постарше, одною рукою держитъ конецъ веревки, протянутой отъ сѣти, другой рукой жестикулируетъ, какъ бы приглашая летящую птицу спуститься къ ловушкѣ; второй молодой птицеловъ стоитъ на колѣнахъ,— онъ спрятался за спиною перваго. Мѣстность для ловли выбрана холмистая, покрытая травою и деревьями.

Это — иллюстрація къ статьѣ „Любовь". Подъ гравюрой подпись: „Любящимъ Бога суть вся во благое, | Вся суть имъ низу и враждество твое | Вся тѣхъ льщенія приходятъ воскорѣ | Аки пернаты возлетѣвшіе горѣ".

Небезынтересенъ и плавильщикъ, сидящій предъ доменною печью съ мѣхами въ рукахъ; въ объятой пламенемъ печи растапливается металлъ. — Внизу предъ литейщикомъ стоитъ корзинка съ рудою и тазъ.

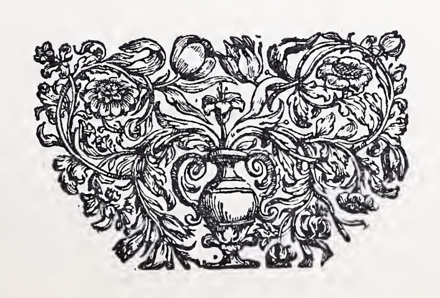
Описанная гравюрка иллюстрируетъ статью „Шепотникъ" и имѣетъ внизу слѣдующіе стихи: „Аще ли зряши другаго падежи | Брань се есть и се бѣсовскія мредки | Тѣмъ не радуйся о таковомъ дѣлѣ, | Огнь искушаетъ и злато въ горнилѣ".

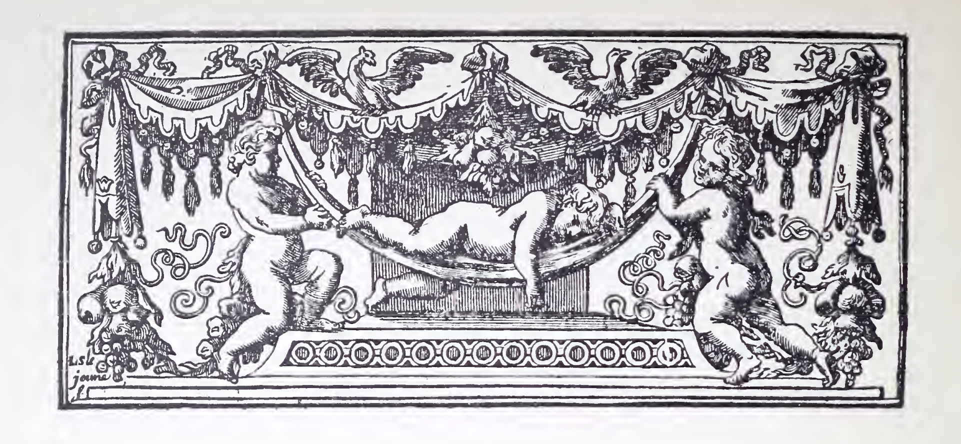
Въ Печерскомъ Патерикѣ (изд. 1760 г.) на одной изъ гравюръ представлена монастырская пекарня, въ которой преподобные Спиридонъ и Никодимъ заняты печеніемъ просфоръ. Изъ печи вырывается пламя и дымъ выходитъ въ дверь. На печкѣ стоитъ горшокъ съ крышкой; около печки, въ углу, стоятъ метла, лопата и кочерга. Внизу лежитъ вязанка дровъ, а около метлы сидитъ, очевидно, не избалованный, скромный кухонный котъ. Дальше на полу стоитъ лейка съ крышкой, за нею на маленькой скамеечкѣ квашня съ тѣстомъ и опущенной въ него веселкой. Одинъ изъ преподобныхъ катаетъ изъ тѣста просфоры на покрытомъ скатертью столѣ, а второй вноситъ на плечахъ въ пекарню мѣшокъ (наполненный водою). На полкѣ стоятъ кувшинъ, тарелка, кастрюля и солонка.

Подобная же миніатюра помѣщена и въ Печерскомъ Патерикѣ 1678 года. Ее, очевидно, имѣлъ въ виду граверъ 1760 года передѣлавъ ее немного (напримѣръ, онъ изобразилъ кота и иначе размѣстилъ преподобныхъ).

Настоящая наша замѣтка далеко не исчерпываетъ всѣхъ жанровыхъ картинокъ, находящихся въ русскихъ старинныхъ рукописяхъ и печатныхъ изданіяхъ. Мы только отмѣтили нѣкоторыя изъ нихъ и обращаемъ вниманіе читателей на сторону, пока не затронутую въ нашей художественно-археологической литературѣ.

Александръ Успенскій.





ВЕНЕРА ПЕРЕДЪ ЗЕРКАЛОМЪ, ТИЦІАНА:

ОРИГИНАЛЪ И ПОВТОРЕНІЯ.

(Les «Toilette de Vénus» du Titien: l'original et les répliques. Par J. Schmidt).

«Beltà vince!»

«Венеры Тиціана» въ общемъ сознаніи образованнаго міра сдѣлались нарицательнымъ именемъ, для обозначенія женской красоты въ эпоху Возрожденія. Мнѣніе это основано болѣе на литературномъ преданіи, чѣмъ на дѣйствительныхъ воспоминаніяхъ о «богиняхъ любви» Тиціана или о картинахъ, именуемыхъ такъ по какимъ либо соображеніямъ. Въ основу представленій, на которыхъ зиждится художественно-историческій интересъ образованнаго общества, входятъ собственно только три фигуры, по которымъ составилось представленіе о «Венерахъ Тиціана»: нагая фигура на картинѣ «Небесная и земная любовь», «Урбинская Венера» въ трибунѣ Уффицій и — дрезденская Венера Джорджоне. Ни «Венеру съ куропаткой», ближайшую сосѣдку «Урбинской», ни «Венеру съ органистомъ» мадридской галлереи нельзя считать популярными, тѣмъ менѣе — «Венеру передъ зеркаломъ», принадлежащую Эрмитажу. Неудивительно, что эта картина позднѣйшаго періода Тиціана не пользуется (не только у большой публики, но и между спеціалистами художественно-научнаго ремесла) тою извѣстностью, которой заслуживаютъ ея высокія качества. Вся относящаяся къ ней иностранная литература описываетъ ея состояніе совершенно невѣрно; нѣтъ даже еще правильнаго толкованія ея сюжета. Старое, совершенно условное названіе «La toilette de Vénus» привело не только къ неправильному толкованію, но и къ самымъ чудовищно-невѣрнымъ описаніямъ картины. Такъ, напр., вѣнскій критикъ Пентеръ, извѣстный своимъ счастливымъ опредѣленіемъ эрмитажной «Юдиѳи», какъ работы Джорджоне, говоритъ, что «богиня приводитъ въ порядокъ свои золотистыя кудри передъ зеркаломъ, которое держатъ два амура» *). Возможна ли болѣе фантастичная характеристика?

Но что же происходитъ на этой картинѣ въ дѣйствительности?

Богиня закуталась въ бархатное одѣяло вишневаго цвѣта съ собольей опушкой и шелковой коричневой подкладкой и сидитъ на

*) Kritischer Besuch in der Eremitage, стр. 29.

ложѣ, крытомъ тонкою восточною тканью съ свѣтло-желтыми и темно-коричневыми полосами. И вотъ амурамъ-пажамъ вдругъ вздумалось еще украсить свою прелестную госпожу. Младшій побѣжалъ за вѣнкомъ изъ, повидимому, искусственныхъ цвѣтовъ (вѣдь итальянцы до сихъ поръ не любятъ живыхъ цвѣтовъ), а старшій принесъ стѣнное зеркало, чтобы богиня сама могла любоваться новымъ украшеніемъ.

Это — экспозиція. На картинѣ изображенъ послѣдующій моментъ. Старшій амуръ уже на мѣстѣ съ зеркаломъ, а младшій вотъ-вотъ надѣнетъ вѣнокъ на голову богинѣ. Венера, сидящая налѣво (отъ зрителя) въ ожиданіи шутки пажей, оборачивается направо къ зеркалу. При ея крутомъ поворотѣ одѣяло сползло съ лѣваго плеча и вся прелесть тѣла отражается въ зеркалѣ передъ ней; невольнымъ движеніемъ она прикрываетъ грудь лѣвой рукой и схватываетъ правой края одѣяла. Она сидитъ, увлеченная собственной красотой: младшій амуръ вѣдь еще не успѣлъ надѣть ей вѣнокъ. До чего банальной казалась бы вся картина, если бы вѣнокъ находился на головѣ богини: она смотрѣла бы въ зеркало, спрашивая себя, идетъ ли онъ ей? Напротивъ, Тиціанъ уловилъ тотъ моментъ, когда красота женщины, всевластно и независимо отъ суеты суетъ, сознается ею самой, чаруя. Beltâ vince.

Колористическая компановка картины построена на трехъ основныхъ тонахъ. Важнѣйшій изъ нихъ, конечно, инкарнатъ. Самыми тонкими оттѣнками отъ почти бѣлыхъ до свѣтло-сѣрыхъ тоновъ, при помощи разныхъ желтоватыхъ и красноватыхъ примѣсей, выработана восхитительная лѣпка тѣла, особенно замѣтная въ исполненіи правой груди, лѣвой руки и поверхности верхней части живота. Второй тонъ — темный цвѣтъ одѣяла. Только сопоставленіе съ нимъ придаетъ инкарнату эту удивительную жизненность и только благодаря ему сѣрыя, индифферентныя сами по себѣ, тѣни лѣпки получаютъ оживляющій зеленоватый оттѣнокъ. Посредникомъ между этими двумя тонами является темно-коричневый тонъ, представленный главнымъ образомъ отдѣлкой одѣяла. Всѣ остальные тона, не исключая и золотистаго цвѣта волосъ, имѣютъ лишь значеніе переходныхъ ступеней въ основномъ колористическомъ аккордѣ. Безъ всякой связи съ нимъ находится только синій цвѣтъ шарфа въ лѣвой рукѣ старшаго амура, ярко свѣтящійся на самомъ темномъ мѣстѣ всей картины: между Венерой и старшимъ амуромъ, ниже зеркала. Этотъ тонъ, кажущійся сперва диссонансомъ въ композиціи, имѣетъ важное значеніе для выраженія глубины картины. Синій шарфъ даетъ возможность выяснить распредѣленіе фигуръ въ пространствѣ, представленномъ въ картинѣ безъ помощи какихъ нибудь линейно-перспективныхъ средствъ изображенія. Менѣе важную роль въ этомъ отношеніи играетъ колчанъ у ногъ старшаго амура. Съ колористической компановкой согласовано и распредѣленіе свѣта. Льющійся справа, по направленію діагонали картиннаго пространства, свѣтъ почти цѣликомъ падаетъ на Венеру, освѣщая только слегка старшаго амура и оставляя младшаго почти совсѣмъ въ тѣни. Но фонъ, который на правой сторонѣ исчезаетъ въ тѣни, освѣщенъ слѣва у занавѣса, что рельефно выдѣляетъ голову богини.



1. «Венера передъ зеркаломъ», работа мастерской Тиціана (Эрмитажъ).

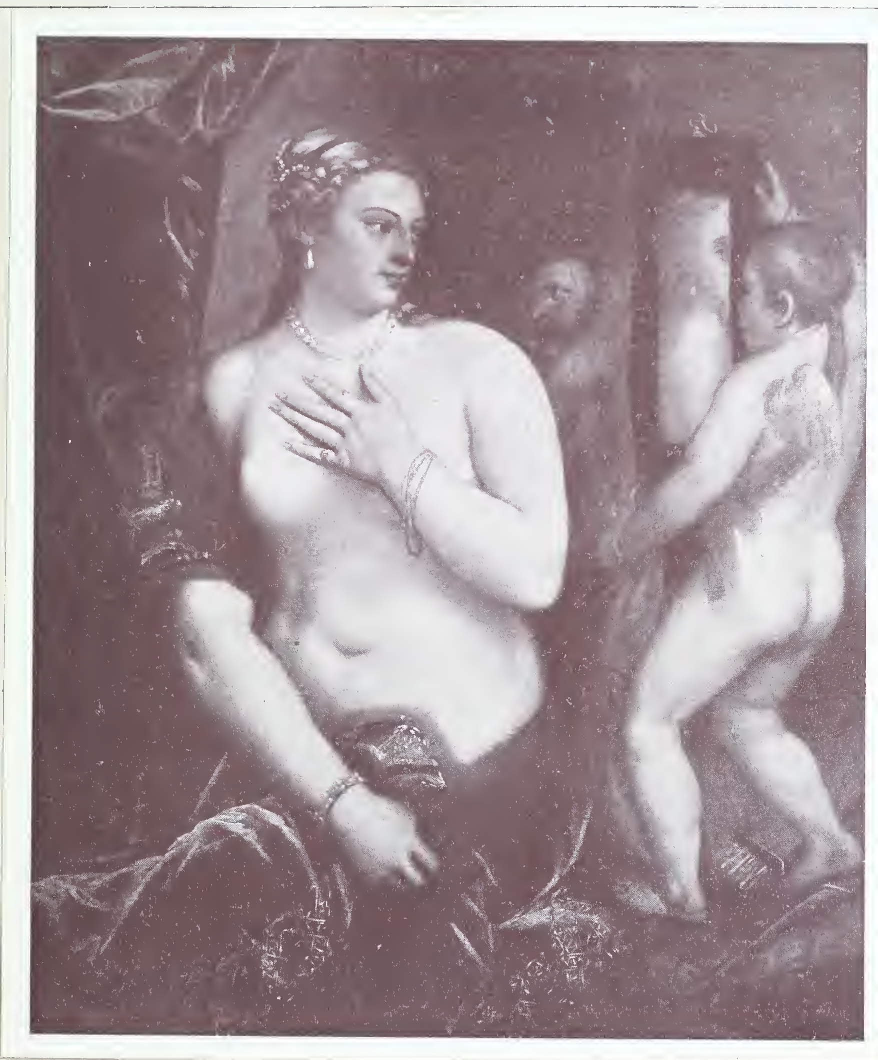
Titien «Toilette de Venus». Oeuvre d'atelier (Ermitage Impérial)

Техника картины, т. е. пріемы веденія кисти и наводки красокъ, отличается всѣми характерными чертами техники Тиціана въ поздній періодъ его дѣятельности. Со словъ младшаго Пальмы, «удостоившагося еще счастья услышать испытанныя ученія Тиціана», Марко Боскини подробно описываетъ техническій методъ Тиціана въ этотъ періодъ. Пальма вернулся въ Венецію въ началѣ 60-хъ годовъ, а наша картина относится приблизительно къ 1565 году.

Тиціанъ начиналъ съ полутоновъ, которые онъ наводилъ очень густо; затѣмъ слѣдовали высшія степени свѣта и начиналась лѣпка. За этимъ смѣлымъ началомъ слѣдовала тщательная разработка колорита, особенно инкарната. Боскини передаетъ въ другомъ мѣстѣ слова Тиціана: «Чтобы получить живой колоритъ, нельзя заканчивать инкарнатъ alla prima, а слѣдуетъ класть разные тона слоями одинъ на другой». Наконецъ Тиціанъ сливалъ высшій свѣтъ съ полутонами и отдѣльные тона, часто при помощи пальцевъ. Такимъ же способомъ онъ усиливалъ глу-

бину темными пятнами или оживлялъ кое гдѣ поверхность красной краской. На эрмитажной картинѣ замѣтны самые тонкіе слои краски въ полутонахъ, тутъ ясно сквозитъ ткань холста; чѣмъ сильнѣе свѣтъ, тѣмъ гуще и импасто. Не отсутствуютъ и послѣднія ретуши, сдѣланныя пальцами; самыя замѣтныя находятся на правой рукѣ Венеры около локтя и въ пряди волосъ на лѣвомъ плечѣ.

Одна возможность установить полное согласіе техническихъ свойствъ нашей картины съ описаніемъ техники Тиціана, даннымъ Пальмой, доказываетъ отличную сохранность картины. Тѣмъ удивительнѣе, что почти всѣ ученые, писавшіе о ней, описываютъ ея состояніе въ весьма плачевномъ видѣ. Кроу и Кавальказель говорятъ, напримѣръ, что «петербургская Венера» когда то навѣрное была «благороднымъ твореніемъ, теперь же мы можемъ судить о томъ только по нѣкоторымъ рѣзкимъ мѣстамъ на спинѣ купидона и на груди главной фигуры. Картина сильно смыта, и на многихъ мѣстахъ записана; подъ болѣе тонкими ретушами видны



2. *«Венера передъ зеркаломъ», работа мастерской Тиціана (Буда-Пештъ).* *Titien. «Toilette de Vénus». Oeuvre d'atelier. (Buda-Pest).*

первоначальныя трещины въ краскахъ» *). Въ дѣйствительности вся поверхность ея покрыта кракелюрами въ краскахъ, свидѣтельствующими о томъ, что въ общемъ къ ней никогда не прикасалась рука какого нибудь реставратора. Существуютъ на ней только двѣ значительныя ретуши: одна проходитъ по лѣвой рукѣ отъ основанія большого пальца до половины разстоянія между кистью руки и локтемъ; другая находится на мѣстѣ лѣвой ключицы. Обѣ имѣютъ ширину приблизительно въ два сантиметра и замѣтны на фотографіяхъ Брауна и Ганфштенгля, какъ мертвыя мѣста. Однородность кракелюръ на мѣстахъ сильнаго импасто и тонкихъ слоевъ красокъ доказываетъ, что послѣднія находятся въ первоначальномъ видѣ. Подозрѣніе въ томъ, что краски смыты, возможно только относительно нижнихъ частей живота, но и тутъ можно сомнѣваться.

Вѣроятно, въ связи съ недоразумѣніями насчетъ сохранности картины, возникли сомнѣнія въ ея подлинности, не совсѣмъ ясно высказанныя, напримѣръ, Боде въ описаніи снимковъ Брауна съ картинъ Эрмитажа (вып. 1 стр. 14). Самое курьезное мнѣніе въ этомъ отношеніи высказалъ Пентеръ въ упомянутой нами статьѣ (стр. 30 и сл.), говоря, что, несмотря на всякія достоинства картины, онъ въ ней узнаетъ кисть— сэра Джошуа Рейнольдса! Дальше идти невозможно; если мнѣніе Пентера представляетъ собою курьезъ особаго рода, то и оно объясняется болѣе или менѣе поверхностнымъ изслѣдованіемъ картины, которымъ довольствовались и другіе научные авторитеты, писавшіе о ней. Но даже Кроу и Кавальказель, судившіе весьма пессимистически о ея сохранности, сознаются въ томъ, что «ни одно другое произведеніе поздняго творчества Тиціана не соединяетъ въ столь пріятномъ видѣ высоту стиля съ полной гармоніей линій и красокъ». Beltà vince!

Современники Тиціана должно быть вполнѣ понимали всю прелесть нашей картины. Иначе не объяснить происхожденіе всѣхъ повтореній, написанныхъ еще самимъ Тиціаномъ или въ его мастерской подъ надзоромъ самого мастера. По словамъ знаменитаго письма Тиціана къ Филиппу II Испанскому мы знаемъ, что одно повтореніе находилось въ галереѣ Короля. Другой экземпляръ принадлежалъ, какъ сообщаетъ писатель Ридольфи въ 1628 г., венеціанскому коллекціонеру Никколо Крассо. Третій находился въ галереѣ Кардинала Гранвеллы въ Безансонѣ. Эрмитажный экземпляръ тѣмъ временемъ остался въ домѣ Тиціана до его смерти и перешелъ изъ рукъ его сына и наслѣдника Помпонія во владѣніе семейства Барбариго-делла-Терраццa. Галерея Барбариго, какъ извѣстно, была пріобрѣтена Императоромъ Николаемъ I. Нынѣ встрѣчаются повторенія и копіи Венеры передъ зеркаломъ почти во всѣхъ главныхъ музеяхъ Европы. Повсюду ихъ считаютъ «повтореніями мастерской мастера». Почему—это остается вопросомъ пока открытымъ. Самое интересное повтореніе находится также въ Эрмитажѣ (№ 108); высказывалось предположеніе, что оно написано главнымъ помощникомъ

*) Tizian. Deutsche Ausgabe von T. Iordan. Стр. 630 и 632, прим. 41.

Тиціана, его сыномъ Ораціемъ. Оно воспроизводится впервые нашимъ рисункомъ № 1. Трудно конечно судить о его отношеніяхъ къ оригиналу по воспроизведеніямъ, потому что основной элементъ композиціи, краска, въ нихъ отсутствуетъ. Порча колористическаго настроенія, измѣненіе соотношеній частей цвѣтного аккорда, столь важнаго для композиціи оригинала, составляетъ самый существенный недостатокъ повторенія. Другія ухудшенія замѣтны и по рисунку, какъ, напримѣръ, неясное распредѣленіе свѣта вслѣдствіе введенія второго источника свѣта, окна на правомъ краю картины. Исчезло изъ картины и драматическое воодушевленіе. На повтореніи и младшій амуръ держитъ зеркало. Его старшій товарищъ поворачиваетъ лицо къ зрителю и этимъ привлекаетъ на себя больше вниманія, чѣмъ соотвѣтствуетъ его роли. Относительно Венеры не стоитъ и говорить о черствой лѣпкѣ и мертвомъ инкарнатѣ. Вульгарными прибавками являются нить жемчуговъ на ея шеѣ и повтореніе браслета на лѣвой рукѣ. О манерномъ выраженіи лица, нелѣпой постановкѣ лѣвой ноги и о многихъ другихъ деталяхъ не будемъ распространяться. Эрмитажное повтореніе имѣетъ важное значеніе, въ виду возможности доказать, что оно написано въ мастерской Тиціана одновременно съ оригиналомъ.

На оригиналѣ ясно видна (и на воспроизведеніяхъ) поправка вдоль задняго контура головы. Замѣтно, что первоначальная прическа была сложнѣе нынѣшней. Еще одна часть косы была проведена по задней части черепа, рядомъ съ нитью жемчуговъ, ограничивающею нынѣ задній контуръ головы. Эта коса записана тономъ фона совершенно однородно съ прилегающими къ ней частями. Нельзя сомнѣваться, что это подлинная поправка, какъ онѣ часто встрѣчаются въ позднихъ трудахъ Тиціана. Повтореніе передаетъ первоначальную прическу, не только съ тою частью косы, о которой мы говорили, но и съ болѣе тонкою прядью волосъ, спадающею по затылку. На оригиналѣ эта прядь гораздо пышнѣе, благодаря позднѣйшей прибавкѣ, сдѣланной для болѣе равномѣрнаго проведенія контура. На оригиналѣ видно одѣяло со сложной вышивкой изъ золотыхъ и серебряныхъ нитей. На повтореніи одѣяло украшено только тройнымъ серебрянымъ галуномъ. Оба одѣяла извѣстны по другимъ картинамъ, — принадлежащимъ мадридской галереѣ. Одѣяло съ галунами видно на картинѣ „Венера съ органистомъ и собачкой“, несомнѣнно собственноручной работы Тиціана, а одѣяло съ вышивкой—на картинѣ „Венера съ органистомъ и амуромъ“ работы мастерской. Разъ соотношеніе мадридскихъ картинъ обратно соотношенію эрмитажныхъ по этому предмету, то неизбѣжно заключеніе, что оба одѣяла были постоянными бутафорскими вещами въ мастерской Тиціана, употребляемыми то имъ самимъ, то его помощниками. Такъ какъ, судя по прическѣ, эрмитажное повтореніе было написано до окончанія (въ нынѣшнемъ видѣ) оригинала, надо полагать, что одѣяло было писано съ натуры. Тѣмъ болѣе утверждается мнѣніе, что оно написано одновременно съ оригиналомъ. При этихъ обстоятельствахъ возникаетъ вопросъ, не находится ли передъ нами одинъ изъ экземпляровъ, проданныхъ самимъ Тиціаномъ? Картина была куплена императоромъ Александромъ I изъ Мальмезонской коллекціи императрицы Жозефины. Къ сожалѣнію, нѣтъ

еще документальныхъ свѣдѣній о томъ, какія именно художественныя сокровища, награбленныя Наполеономъ, перешли въ Мальмезонъ. По слѣдамъ документальнаго преданія возможенъ лишь вопросъ, не эта ли картина—экземпляръ, принадлежавшій Филиппу II? Картину въ галереѣ Филиппа II можно прослѣдить по описямъ мадридскихъ дворцовъ вплоть до 1802 г.; она исчезла въ кризисахъ Наполеоновскихъ войнъ *). Развѣ слишкомъ смѣло предположеніе, что она перешла изъ дворца „ласъ-Боведасъ" въ руки Наполеона, а затѣмъ въ Мальмезонъ?

Эрмитажное повтореніе Венеры отличается отъ всѣхъ другихъ, извѣстныхъ до сихъ поръ, повтореній фигурой младшаго амура; на остальныхъ всегда виденъ только старшій амуръ, и то въ постановкѣ и осанкѣ, схожихъ съ оригиналомъ. Недавно венгерскій ученый Гуго фонъ-Киленій нашелъ въ частной коллекціи въ Будапештѣ еще одинъ экземпляръ съ двумя амурами. Эту картину воспроизводитъ нашъ рисунокъ № 2, сдѣланный по фотографіи, любезно предоставленной автору этихъ строкъ г. фонъ-Киленіемъ. Новая находка издана въ спеціальной брошюрѣ подъ заглавіемъ: «Ein wiederentdektes Bild von Tizian. Studie von Hugo von Kilényi. Budapest 1906». Исторія картины, установленная авторомъ съ большою тщательностью, весьма любопытна и въ позднѣйшемъ своемъ фазисѣ должна встрѣчать особый интересъ въ Петербургѣ. Она принадлежитъ къ числу трехсотъ картинъ проданныхъ управленіемъ будапештскаго королевскаго дворца въ 1856 году съ аукціона, выручка котораго составила сумму въ 700 флориновъ! Киленій доказываетъ далѣе, что картина находилась раньше въ вѣнской галереѣ, куда она перешла изъ знаменитой галереи нидерландскаго намѣстника эрцгерцога Леопольда-Вильгельма. Комбинація фонъ-Киленія, что эта именно картина—экземпляръ бывшій во владѣніи Филиппа II, отпадаетъ, такъ какъ Юсти, какъ нами уже сказано выше, прослѣдилъ существованіе этого экземпляра въ Испаніи вплоть до Наполеоновскихъ войнъ, а картина эрцгерцога копирована Тенирсомъ до 1660 г. Критическая аргументація автора построена очень трезво и дѣльно; она сводится къ слѣдующимъ положеніямъ. Младшій амуръ эрмитажнаго оригинала отсутствуетъ на всѣхъ другихъ повтореніяхъ и копіяхъ. Другое отступленіе всѣхъ повтореній отъ типа петербургскаго оригинала представляетъ странное освѣщеніе фона: на немъ видна всегда темная полоса посреди, а на оригиналѣ вѣдь освѣщеніе фона послѣдовательно и, соотвѣтствуя общему освѣщенію, становится темнѣе по направленію слѣва направо отъ зрителя. По этимъ отступленіямъ надо полагать что всѣ эти повторенія и копіи писаны не съ эрмитажнаго экземпляра, а съ другого оригинала кисти самого Тиціана. (Эрмитажное повтореніе впрочемъ осталось неизвѣстнымъ г. фонъ-Киленію). Этимъ вторымъ оригиналомъ по мнѣнію автора является вновь открытый будапештскій экземпляръ. На немъ появилась фигура младшаго амура лишь послѣ произведенной

*) См. ст. Карла Юсти о находившихся въ Испаніи картинахъ Тиціана въ Jahrb. d. Preuss. Kunstsml. 1889 стр. 18 и сл.

недавно чистки; до нея она была покрыта густой черной краской, образовавшей ту темную полосу посреди болѣе свѣтлаго фона, которая извѣстна по другимъ повтореніямъ. Состояніе картины до чистки передаетъ таблица № 7 брошюры. Исходя изъ совершенно правильнаго взгляда, что ни одинъ великій художникъ не повторяетъ свои труды безъ какихъ либо видоизмѣненій, авторъ приходитъ къ заключенію, что Тиціанъ первоначально хотѣлъ измѣнить постановку амура, держащаго зеркало, отодвинувъ его на второй планъ, но впослѣдствіи вернулся къ первоначальной композиціонной схемѣ, представленной эрмитажнымъ оригиналомъ, и поэтому покрылъ уже начатую фигуру на второмъ планѣ черной краской. «Никто другой, «говоритъ авторъ», кромѣ Тиціана, не могъ ввести въ компановку эти коренныя измѣненія». Качества самой картины не провотиворѣчатъ, по его словамъ, опредѣленію ея собственноручной работой Тиціана. Не видѣвъ картины, я не имѣю права касаться этого вопроса, однако сравненіе нашего оригинала, нашего повторенія и фотографіи будапештской картины даетъ полную возможность опровергнуть теорію фонъ-Киленія. Композиція будапештской картины представляетъ собою компромиссъ между обѣими эрмитажными картинами. Въ распредѣленіи картиннаго пространства, во всѣхъ деталяхъ, разныхъ между двумя послѣдними, она сходится съ оригиналомъ, такъ, напримѣръ, въ осанкѣ Венеры, въ типѣ одѣяла, въ прическѣ; а съ другой стороны она имѣетъ много сходства съ повтореніемъ: въ постановкѣ младшаго амура, въ рисункѣ лица Венеры съ неестественнымъ ртомъ, въ ожерельѣ изъ жемчуговъ на шеѣ богини, наконецъ и въ освѣщеніи фона, кажущемся Киленію столь важнымъ доказательствомъ. На оригиналѣ освѣщеніе фона проведено совершенно послѣдовательно при одномъ источникѣ свѣта; на эрмитажномъ повтореніи видно еще окно, черезъ которое освѣщается и правая часть фона. Будапештская картина сохранила схему освѣщенія, не передавая второго источника свѣта. Зависимость этой картины одновременно и отъ оригинала и отъ повторенія Эрмитажа приводитъ къ заключенію, что она могла быть написана только художникомъ, имѣвшимъ сразу передъ глазами обѣ редакціи, находящіяся въ Эрмитажѣ. Это наврядъ ли случилось внѣ стѣнъ мастерской Тиціана и поэтому надо считать будапештскую картину другимъ повтореніемъ мастерской, написаннымъ одновременно съ оригиналомъ и съ повтореніемъ Эрмитажа. Это не собственноручная работа Тиціана, уже потому, что въ ней замѣтны всѣ тѣ черты, которыя даютъ грубый и банальный отпечатокъ эрмитажному повторенію. Исчезновеніе драматическаго элемента и высокаго, самосознательнаго воодушевленія оригинала ставитъ и будапештскую картину въ рядъ простыхъ повтореній.

Должно быть часъ нашей «Венеры» еще не настал, если возможны такія посягательства на ея красоту; можетъ быть причина этого въ томъ, что она пока не нашла еще того восторженнаго барда, какими распространялась слава ея меньшихъ сестеръ по всему культурному міру. Приведенныя данныя можетъ быть помогутъ разсѣять туманъ предразсудковъ противъ нея—но не музейная регистрація, а собственная красота дастъ побѣду «Венеры передъ зеркаломъ». Beltà vince!

Д. А. Шмидтъ.



ХРОНИКА

Записные листки Н. К. Рериха. xxix. По отношенію ко всякому значительному памятнику старины нельзя понятіе реставраціи разумѣть иначе, какъ поддержаніе. Конечно, да.

Могутъ ли быть универсальныя правила для такой «реставраціи»? Конечно, нѣтъ.

Каждый случай требуетъ своего особаго обсужденія. Это обсужденіе вовсе не произволъ «вкуса». Складывается оно изъ самаго точнаго взвѣшиванія всевозможныхъ историческихъ и художественныхъ соображеній. Не «вкусомъ» обусловлена точность этихъ вѣсовъ, а вдохновенностью убѣждающаго проникновенія и знаніемъ творящимъ.

Чувствуете ли безконечную пропасть между знаніемъ творящимъ и знаніемъ мертвящимъ?

Не «вкусъ», а чутье, провѣренное знаніемъ, подсказываетъ и острыя границы, отдѣляющія инженерный остовъ сооруженія отъ остатковъ его художественности, хотя бы проявленной мастеромъ вполнѣ безотчетно.

Остовы сооруженій могутъ быть использованы для достройки; въ особенности, если зодчій, полный «чутья», показываетъ при дальнѣйшемъ строеніи точную границу бывшихъ, уже утратившихъ форму, остатковъ.

Но художественность—неприкосновенна, и тамъ, гдѣ виденъ еще сладъ художника-украшателя, тамъ всякая достройка можетъ лишь портить завѣты временъ.

Въ Обручѣ, на мѣстѣ извѣстныхъ развалинъ храма, строится новый храмъ, причемъ А. Щусевъ, полный уваженія къ древнимъ останкамъ, при надстройкѣ показываетъ на всѣхъ стѣнахъ точную границу развалинъ, отступая въ новой кладкѣ на одинъ кирпичъ отъ прежнихъ основаній стѣнъ. Въ этомъ сказалось тонкое «чутье» А. Щусева.

Можно ли смотрѣть на «постройку» въ Обручѣ, какъ на «реставрацію»? Конечно, нельзя. Можно смотрѣть только, какъ на новый храмъ, возникающій на старoосвященномъ мѣстѣ, по древнему плану.

Среди многообразныхъ случаевъ нашихъ «реставрацій» постройка въ Обручѣ является примѣромъ того, что можетъ и должно быть обсуждаемо лишь какъ вновь сооружаемое художественное цѣлое.

Но вотъ стоитъ Коложская церковь около Гродны... Остались отъ нея не безформенные остовы стѣнъ безъ всякихъ ближайшихъ свѣдѣній; въ ней еще виденъ сладъ украшателя, и о ней мы знаемъ—она была устроена съ особеннымъ великолѣпіемъ, и слѣды его еще обозначались въ XVIII столѣтіи, какъ говоритъ Игнатій Кульчинскій въ своемъ инвентарномъ описаніи Коложи 1738 года. Кромѣ изразцовыхъ настѣнныхъ украшеній, еще сохранившихся, мы знаемъ о фрескахъ, объ остаткахъ богатаго иконостаса; знаемъ объ оконныхъ свинцовыхъ переплетахъ; знаемъ о покрытіи крыши и купола цвѣтною глазированною черепицею. Своды храма уничтожены только при осадѣ Гродны Карломъ Двѣнадцатымъ. Все это еще такъ свѣжо и въ то же время уже неосязаемо, невозстановимо...

Если Коложской церкви суждено «поддержаніе», то въ какихъ формахъ выразится оно?

Пріобрѣтенія Эрмитажа. Въ текущемъ году (январь—іюнь) въ Императорскій Эрмитажъ поступили слѣдующіе предметы искусства: въ отдѣленіе картинъ: двѣ миніатюры (XVIII-го в.); въ отдѣленіе среднихъ вѣковъ: два золотыхъ дѣтскихъ браслета, найденные въ Верхней Сванетіи и три оссуарія—изъ Афросіабъ близъ Самарканда. Изъ новыхъ пріобрѣтеній отдѣленія древностей интересны шесть ассирійскихъ цилиндрическихъ печатей и каменная головка съ ассирійскою надписью.

Пріобрѣтенія Музея Александра III. Русскій Музей Александра III, обладая хорошими средствами (30.000 руб.) для своихъ пріобрѣтеній, постоянно пополняется новыми произведеніями искусства.

За послѣднее время, благодаря удачнымъ покупкамъ Музея, постепенно начинаетъ вырисовываться картина развитія русской живописи отъ Петровскаго и до Николаевскаго времени.

Въ текущемъ году (январь—іюнь) въ Музей поступило много холстовъ, которые нельзя не отмѣтить.

Если перечислять ихъ въ хронологическомъ порядкѣ, то на первое мѣсто долженъ быть поставленъ прекрасный женскій портретъ неизвѣстнаго автора XVIII-го в. (отъ А. А. Козловой). Красивая молодая женщина въ красномъ бархатномъ съ золотомъ кафтанѣ изображена по поясъ, почти en face. Судя по легкой мастерской живописи и нѣжному благородству красокъ, можно почти увѣренно сказать, что авторомъ этого портрета является иностранный художникъ, да и типъ лица изображенной женщины не имѣетъ никакихъ характерно-русскихъ чертъ. Все это заставляетъ жалѣть о пріобрѣтеніи, хотя и не дорого (400 р.), этого не русскаго портрета нашимъ музеемъ, предназначеннымъ исключительно для русскихъ или же для долго работавшихъ въ Россіи художниковъ. Къ той же эпохѣ относится портретъ гр. А. С. Протасовой — прекрасная работа Левицкаго, извѣстная по выставкѣ въ Таврическомъ дворцѣ и принесенная музею въ даръ гр. П. С. Строгановымъ.

Изъ произведеній Александровскаго времени любопытенъ сухой, но протокольно-вѣрный и типичный для Николая Аргунова женскій портретъ

начала XIX-го столѣтія (отъ доктора Козлова—за 200 р.). Но наибольшаго вниманія среди новыхъ пріобрѣтеній заслуживаетъ чудесный пейзажъ, приписываемый Кипренскому. Въ сумрачный день глядятся въ холодное озеро прибрежныя ивы, и въ тѣни ярко-зеленой листвы развѣсистаго дерева грязно-бѣлымъ пятномъ вырисовывается загадочно-улыбающійся бюстъ какой то женщины. Эта чудесная картина, несомнѣнно написанная Кипренскимъ,—прекрасный образчикъ работъ нашего безконечно-разнообразнаго мастера и одна изъ немногихъ попытокъ его въ области пейзажа. При сравненіи техники и компановки этого холста съ находящимся здѣсь же пейзажемъ на большомъ портретѣ Альбрехта ярко вырисовывается тотъ же принципъ живописной техники, но въ немъ—бóльшее мастерство, бóльшая сосредоточенность, увлеченіе всецѣло пейзажной задачей. Въ книгахъ, современныхъ Кипренскому, встрѣчаются указанія на другіе исполненные имъ пейзажи: «Видъ изъ оконъ моей квартиры» и «Видъ Неаполя и Везувія съ моря». Второй изъ нихъ, бывшій на выставкѣ 1833 года, вызывалъ восторги современниковъ и былъ пріобрѣтенъ государемъ Николаемъ Павловичемъ и потому, вѣроятно, до сихъ поръ хранится въ одной изъ дворцовыхъ коллекцій. Наконецъ, пейзажъ «Вечеръ», находящійся въ Московскомъ Румянцевскомъ музеѣ, также свидѣтельствуетъ о великолѣпномъ мастерствѣ Кипренскаго и въ этой области искусства.

Что же касается до эпохи исполненія пейзажа въ Музеѣ Алексадра III, то ясно лишь то, что онъ написанъ въ иную эпоху, нежели «Вечеръ», но болѣе точное опредѣленіе, въ виду постоянно мѣняющейся манеры Кипренскаго, довольно трудно. Во всякомъ случаѣ, мнѣ кажется, что онъ исполненъ въ первый періодъ его дѣятельности. Цѣна двѣсти рублей—заплаченная (доктору Козлову) Музеемъ, должна быть признана очень умѣренной.

Говоря о Кипренскомъ, нельзя умолчать о купленной Музеемъ миніатюрѣ съ поддѣльною подписью этого мастера. Достовѣрность ея тѣмъ болѣе сомнительна, что неизвѣстно ни одного подлиннаго миніатюрнаго портрета Кипренскаго (такъ какъ женская миніатюра въ собраніи кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукаго, снабженная подписью художника, также исполнена не имъ!).

Изъ картинъ болѣе поздняго времени должны быть отмѣчены: небольшая «Мастерская художника», одного изъ послѣдователей Венеціанова (пріобрѣтена въ Римѣ гр. И. И. Толстымъ, за 228 р.). Очень плохой автопортретъ Мокрицкаго (даръ М. А. Лашкарева) и двѣ картины Тропинина «Старушка» и «Дѣвочка со свѣчей» (250 р.). Одна куплена у В. Е. Маковскаго, другая въ магазинѣ «Старина и роскошь».

Первая изъ нихъ, благодаря мятому, сбитому рисунку, представляетъ мало интереса, но вторая—очень характерная и пріятная работа трудолюбиваго художника-бытописателя Москвы.

Затѣмъ, пріобрѣтена за 1.000 рублей (отъ А. А. Козловой) приписываемая К. Брюллову «Вирсавія», врядъ ли, однако, написанная авторомъ «Помпеи».

Оригиналъ въ значительно большую величину, нынѣ находящійся въ Румянцевскомъ музеѣ, мало напоминаетъ эту сухую, нѣсколько выму-

ченную картину. Мнѣ кажется, что маленькая картина музея Александра III скорѣе исполнена однимъ изъ учениковъ Брюллова, можетъ быть даже тѣмъ самымъ Ильей Липинымъ, который такъ хорошо скопировалъ «Сладкія воды» своего учителя.

Изъ недавно распроданнаго собранія И. И. Ваулина музей пріобрѣлъ хорошій портретъ купца Ржевскаго, писанный Гуріемъ Крыловымъ, (200 р.), и цѣлый рядъ превосходныхъ рисунковъ и акварелей: Старова, Витберга, Бове и Галактіонова. Серія видовъ стараго Петербурга работы Галактіонова будетъ однимъ изъ лучшихъ украшеній въ отдѣлѣ рисунковъ музея Александра III.

Баронъ Н. Врангель.

Въ отдѣлъ христіанскихъ древностей музея Александра III поступили: отъ И. Н. Дубровиной—мѣдный складень (100 р.), отъ Г. І. Чирикова—хорошая икона Боголюбской Богоматери въ басемномъ украшеніи (350 р.) и очень любопытная картина, исполненная въ первую четверть XVIII-го вѣка (даръ бар. Н. Н. Врангеля) и изображающая «Церковь, воюющую и отъ еретиковъ гонимую на землѣ». Тема эта была довольно популярна въ свое время, и существуетъ гравюра 1720 г., изображающая тотъ же сюжетъ и подробно описанная Ровинскимъ. Рисунокъ работы В. Маркаловича 1749 года (копія съ этой картины) находится въ библіотекѣ Кіево-Печерской лавры.

Третьяковская галлерея продолжаетъ обогащаться новыми картинами. За послѣднее время совѣтомъ галлереи пріобрѣтены: первоклассный портретъ сестеръ кн. Гагариныхъ, одно изъ блестящихъ произведеній Боровиковскаго лучшей его эпохи, интересный портретъ Шишмарева, работы Кипренскаго (извѣстенъ по выставкѣ въ Таврическомъ дворцѣ), женскій портретъ рѣдкаго мастера Василія Истомина и любопытная картина «въ комнатахъ»—неизвѣстнаго художника Венеціановскаго направленія.

БНВ.

Въ музей Общества поощренія художествъ поступило пожертвованіе отъ С. Н. Митусова: обширное собраніе предметовъ изъ рѣзной кости—итальянскаго, французскаго, нѣмецкаго, испанскаго и русскаго производства (XII—XIX в.в.). Собраніе помѣщено въ музеѣ въ особой комнатѣ имени жертвователя. Можно было бы, разумѣется, горячо привѣтствовать музей съ новымъ пріобрѣтеніемъ, если бы... большинство древнихъ образцовъ въ коллекціи г. Митусова не вызывало сомнѣній въ своей подлинности. По крайней мѣрѣ, вся средневѣковая часть, повидимому, состоитъ изъ поддѣлокъ.



Открытая 15-го мая въ залѣ періодическихъ изданій, получаемыхъ библіотекою Академіи Художествъ, выставка рисунковъ скульптора И. П. Прокофьева, не смотря на лѣто, привлекаетъ много посѣтителей.

Выставлено до 200 рисунковъ, которые не только ясно характеризуютъ ученическіе годы и зрѣлыя работы даровитаго художника, но даютъ еще яркую картину задачъ и требованій его времени.

Выставка продолжится до 1-го іюля, когда музей Академіи будетъ закрытъ по случаю ремонта на мѣсяцъ. Съ 1-го августа выставки въ залѣ періодическихъ изданій возобновятся. На очереди: акварели А. Бейдемана; ex-libris'ы изъ рѣдчайшаго собранія барона А. Е. Фелькерзама, принесеннаго имъ въ даръ Академіи; кавказскіе походные рисунки Ѳ. Горшельта; архитектурные чертежи и рисунки проф. Кольмана, Штакеншнейдера и др., интересный путевой альбомъ академика Павла Михайлова, сдѣлавшаго два кругосвѣтныхъ плаванія въ началѣ прошлаго столѣтія. Своевременно мы скажемъ о каждой выставкѣ отдѣльно.

Въ началѣ мая открылась, въ частномъ помѣщеніи (Мойка, 73), выставка старо-русскаго народнаго узора, устроенная К. Далматовымъ.

Среди множества вышивокъ, кружевъ, образцовъ поливы и рѣзьбы, нельзя отмѣтить почти ничего интереснаго. Довольно любопытны только два деревянныхъ росписныхъ сундука—крѣпостной работы временъ Александра I, украшенные живописными картинами изъ жизни помѣщичьей Россіи.

Недавно въ Петербургѣ была распродана интересная коллекція рисунковъ, принадлежавшая В. Е. Маковскому. Большинство лучшихъ экземпляровъ ея пріобрѣтены С. С. Боткинымъ.

Среди нихъ особенный интересъ представляютъ: ученическіе рисунки Кипренскаго и его программа на золотую медаль: «Юпитеръ и Меркурій посѣщаютъ Филемона и Бавкиду» (1802 г.), рѣдчайшій и очень хорошій рисунокъ Гальберга, пейзажъ Семена Щедрина, рисунки Мошкова, и проч.

Послѣ смерти московскаго антиквара П. М. Иванова осталась коллекція готическихъ и романскихъ крестовъ XII—XIII вѣковъ, золоченая мѣдь съ эмалью (всего — двѣнадцать, разныхъ размѣровъ). Теперь эта коллекція, хорошо извѣстная любителямъ старины, продается... Но мы считаемъ долгомъ предостеречь неопытныхъ собирателей: кресты, по всѣмъ вѣроятіямъ, поддѣльные.

Въ постановкѣ «Горе отъ ума» Московскаго художественнаго театра, не говоря о нѣкоторыхъ не совсѣмъ точныхъ деталяхъ, отмѣтимъ маленькій курьезъ. Въ 1-мъ дѣйствіи въ гостиной, среди вышивокъ 1830-хъ годовъ, виситъ на стѣнѣ литографія Щедровскаго, съ картины Бріоски 1833 года, т. е. исполненная одиннадцать лѣтъ послѣ изображаемаго времени...

БНВ.

Секція науки и искусства учрежденнаго недавно „С.-Петербургскаго нѣмецкаго образовательнаго и вспомогательнаго общества" намѣтила нѣсколько мѣръ поощренія художественныхъ интересовъ въ средѣ петербургскихъ нѣмцевъ. Предположено, съ будущей осени, организовать прогулки въ музеяхъ, лекціи по искусству, иллюстрированныя туманными картинами, бесѣды съ воспитанниками среднихъ учебныхъ заведеній (по методу Лихтварка), спеціальные курсы для преподавателей средней школы съ цѣлью ознакомленія ихъ съ современными пріемами художественно-исторической педагогики, и т. д.

Новое украшеніе Петербурга. Городъ, окончательно рѣшившій предать уничтоженію (вопреки словесному повелѣнію покойнаго Государя Александра III) интересный памятникъ старины—Чернышевъ мостъ съ его своеобразными башенными украшеніями, вознаградилъ насъ сторицею: онъ намъ далъ трамвай (въ то время, когда заграницей трамваи уже отживаютъ свой вѣкъ и замѣняются автомобильными омнибусами!!). Какъ большинство техническихъ изобрѣтеній, электрическій трамвай полезенъ, но не красивъ, и было бы вполнѣ естественно постараться скрасить его антихудожественность.

Въ Петербургѣ царитъ стиль Александровскаго Empire'а и Николаевскій. Отчего было не соорудить необходимые трамвайные столбы именно въ этомъ стилѣ?.. Но слѣпо слѣдуя иностраннымъ образцамъ, городъ предпочелъ „новый стиль", грубое, некрасивое его примѣненіе. Намъ передавали, что въ трамвайной коммисіи вопросъ о столбахъ рѣшался при участіи членовъ Академіи Художествъ, но намъ описали и печальную роль, которая имъ была отведена: избрать одинъ изъ представленныхъ образцовъ. Забраковать всѣ проекты—у нихъ, очевидно, не хватило духа. Жаль...

Коммисія по изученію и описанію стараго Петербурга приступила уже къ фотографированію многихъ памятниковъ. Въ первую очередь будутъ сняты всѣ представляющіе интересъ деревянные дома конца XVIII-го и начала XIX-го вѣковъ и каменные дома той же эпохи, которымъ грозитъ разрушеніе или перестройка. Руководство фотографами по раіонамъ поручено различнымъ лицамъ. Этотъ трудъ раздѣлили между собою слѣдующіе члены коммисіи: Б. Я. Боткинъ, А. Ф. Гаушъ, Н. Е. Лансере, В. И. Романовъ и И. А. Фоминъ.

Замѣтимъ, кстати, что, несмотря на протесты отдѣльныхъ художниковъ и упомянутой коммисіи, старые фонари Николаевскаго моста уже убраны и вмѣсто нихъ уже поставлены чугунныя трубы, которыя представляютъ изъ себя остовы для новыхъ фонарей.

Утѣшительно было хоть то, что, благодаря вліянію отчасти той же коммисіи, проектъ новыхъ фонарей былъ порученъ господину П., удачно скомпановавшему новые фонари въ стилѣ старыхъ, не нарушая общаго характера моста. Но по слухамъ городская управа отвергла эти проекты, и приходится опять бояться, что дѣло это попадетъ въ руки какого нибудь бездарнаго инженера и на отличномъ мосту появятся произве-

денія вродѣ «декадентскихъ» столбовъ, что стоятъ на Невскомъ проспектѣ...

Въ музеѣ Александра III, 12-го мая, случилась еще маленькая кража. Изъ отдѣленія древней иконописи похищенъ деревянный крестъ. Къ счастью этотъ крестъ не представляетъ изъ себя большой рѣдкости и даже не значится въ описи. Но случай самъ по себѣ заслуживаетъ вниманія, какъ лишнее предостереженіе отъ музейныхъ «экспропріаторовъ». По отношенію къ музею Александра III это особенно важно отмѣтить. Дѣйствительно, само устройство иконописнаго отдѣленія и способъ размѣщенія предметовъ «элементарны» до нельзя. Можно только удивляться, что кражи не повторяются чаще. Что значитъ надзоръ двухъ сторожей на нѣсколько комнатъ, заставленныхъ шкафами и витринами? Образа просто висятъ на гвоздикахъ, даже не прикрѣпленные къ стѣнамъ, ничѣмъ не защищенные отъ опытной руки вора... Давно настало время для новыхъ порядковъ. Или для этого необходимо, чтобы изъ музея выкрали лучшія вещи?

Вандализмъ въ Курскѣ. Корреспондентъ «Новаго Времени» (21-го мая) сообщаетъ изъ Курска: «Коммисія духовнаго вѣдомства, приступившая къ ремонту и реставраціи Казанскаго собора, построеннаго въ 1762 году преподобнымъ Серафимомъ Саровскимъ (?) по проекту знаменитаго Растрелли, повидимому намѣрена уничтожить этотъ дивный памятникъ церковнаго зодчества. Подрядчики, уродуя стиль, успѣли варварски уничтожить фронтоны собора къ великому смущенію христіанъ... Мѣщанское общество (!) по этому поводу обратилось съ запросомъ къ епископу, который потребовалъ отъ коммисіи объясненій. Курская ученая коммисія потребовала сохраненія письма старинныхъ иконъ и стиля орнаментовъ (только?). Дума, по предложенію гласнаго Лоскутова, постановила просить о томъ же городского голову»...

Все это очень похоже на правду. Особенно характерно то, что вопросъ о защитѣ стариннаго памятника возбужденъ «мѣщанскимъ обществомъ» помимо Академіи Художествъ и Археологической коммисіи. Какое дѣло нашимъ официальнымъ блюстителямъ искусствопочитанія до какой то постройки Растрелли? Положимъ на это есть прямой законъ. Но развѣ законы исполняются? Да и не могутъ законы оградить художественные памятники отъ равнодушнаго бездѣйствія «власть имущихъ»... Однако теперь, когда заговорило общественное мнѣніе, неужели и теперь не будутъ приняты со стороны нашихъ «охранительныхъ» учрежденій рѣшительныя мѣры для спасенія собора въ Курскѣ отъ кощунственнаго вандализма духовнаго вѣдомства? *)

С. М.

---

*) На запросъ Археологической коммисіи относительно самовольнаго ремонта собора въ г. Курскѣ ею получена слѣдующая отвѣтная телеграмма, помѣченная 31-мъ мая:

«Къ охранѣ собора приняты надлежащія мѣры. Историко - археологическія свѣдѣнія о немъ и проектъ реставраціи будутъ доставлены въ возможно непродолжительномъ времени. Питиримъ епископъ Курскій, дѣйствительный членъ московскаго археологическаго общества Николай Троицкій».



Свѣдѣнія изъ за границы.

Италія: Итальянское правительство сдѣлало за послѣднее время цѣлый рядъ важныхъ пріобрѣтеній. Для галлереи Боргезе купленъ у антикварія Симонетти бюстъ старой дамы,—работа XVII вѣка; сенаторъ Барракко уступилъ правительству для галереи Корсини Магдалину, писанную Піеро-ди-Козимо; въ Неаполитанскую галерею поступили двадцать три эскиза художника де-Мура; автопортретъ этого художника пріобрѣтенъ для коллекціи автопортретовъ въ Уффиціяхъ. Отъ князя Руффо куплена картина Якопо Бассано, съ великолѣпною рамою работы знаменитаго сіенскаго рѣзчика Барили.

Въ Королевскую пинакотеку въ Пармѣ перешла хранившаяся до сихъ поръ въ городскомъ музеѣ въ Реджіо въ Эмиліи картина Баттиста-дель-Доссо, изображающая архангела Михаила; она была заказана Доссо Досси въ 1534 году (а не въ 1524 году, какъ полагали до сихъ поръ); большая часть ея исполнена его братомъ Баттистомъ. (Вездѣ замѣтна неутомимая энергія Коррадо Риччи!).

Давнишняя мечта объ учрежденіи музея римскихъ художественныхъ памятниковъ среднихъ вѣковъ и эпохи Возрожденія осуществляется. Теперь центральная коммисія по дѣламъ искусства одобрила проектъ: пріобрѣсти художественные предметы, находящіеся во владѣніи римскихъ больницъ, и изъ нихъ образовать основной фондъ будущаго музея. Извѣстно, что въ старыхъ больницахъ, какъ напр. S. Spirito, S. M. della Consolazione, S. Giacomo degli Incurabili и т. д., находятся очень многія и важныя художественныя сокровища, почти недоступныя по мѣсту нахожденія. Теперь они станутъ, наконецъ, общимъ достояніемъ, и новый музей благодаря имъ съ самаго начала займетъ видное мѣсто между римскими собраніями. Недостатокъ въ такомъ музеѣ ощущался давно.

При поискахъ за остатками дома императора Августа на Палатинѣ А. Бартоли нашелъ часовню св. Кесарія «in Palatis», построенную въ IV столѣтіи. На стѣнахъ сохранились остатки стѣнной живописи. Интересно, что извѣстный археологъ монсиньоръ Дюшенъ въ свое время уже установилъ мѣсто этой часовни по даннымъ, взятымъ изъ «Liber pontificalis». Журналъ «L'Arte» въ скоромъ времени дастъ подробный отчетъ о вновь открытомъ памятникѣ, весьма важномъ для исторіи древнехристіанскаго искусства.

Открывшаяся выставка умбрійскаго искусства въ Перуджіи оказалась въ высшей степени удачной и привлекающей вниманіе всего художественнаго міра. Хвалятъ отличную организацію выставки и особенно хорошее распредѣленіе картинъ.

На очередномъ весеннемъ засѣданіи центральной коммисіи, подъ предсѣдательствомъ министра Рава и въ присутствіи обоихъ товарищей предсѣдателя Висконти-Веноста и Барнабеи, Рава представилъ докладъ

о приведеніи въ исполненіе резолюцій, принятыхъ коммисіей на ноябрьскомъ засѣданіи. Онѣ касались главнымъ образомъ преобразованія дирекціи древностей и искусствъ, изданія журнала «Bollettino d'Arte» и выработки проекта новаго закона объ учрежденіяхъ и служащихъ вѣдомства. Далѣе для внесенія въ палату депутатовъ готовятся законопроекты объ отчужденіи термъ Діоклеціана, о кредитахъ на устройство т. н. «археологической черты» (Zona archeologica) въ Римѣ и о преобразованіи римской халькографіи. Отмѣтивъ возрастающее довѣріе публики къ работамъ коммисіи, министръ перешелъ къ характеристикѣ новыхъ раскопокъ, начатыхъ послѣ окончанія раскопокъ на Форумѣ, особенно о работахъ на Палатинѣ, давшихъ уже блестящіе результаты. Затѣмъ коммисія осматривала фрески дома Ливіи и церкви S. Maria Antiqua и обсуждала способы сохраненія ихъ. На запросъ контрольной палаты относительно покупки античныхъ монетъ изъ коллекціи маркиза Строцци на сверхсмѣтную сумму коммисія дала благопріятное заключеніе. Наконецъ, коммисія намѣтила планъ дальнѣйшихъ раскопокъ и реставрацій нѣкоторыхъ архитектурныхъ памятниковъ и обсуждала пріобрѣтеніе нѣкоторыхъ картинъ и распредѣленіе ихъ по галереямъ.

Извѣстная античная статуя дѣвушки изъ Порто д'Анціо куплена итальянскимъ правительствомъ за 450.000 лиръ.

Германія: Проектъ Боде о преобразованіи Королевскихъ музеевъ въ Берлинѣ и о сооруженіи новыхъ для нихъ зданій, о которомъ мы говорили въ апрѣльскомъ выпускѣ, принятъ въ принципѣ прусскимъ ландтагомъ и первая доля испрашиваемаго на это дѣло кредита утверждена въ смѣтѣ расходовъ на текущій годъ. Какъ мы узнаемъ изъ частныхъ источниковъ, Альфреду Мессалю, которому поручена постройка новыхъ музейныхъ зданій, ассигнованъ одинъ милліонъ марокъ только на детальную разработку проектовъ.

При дирекціи художественныхъ собраній Баварскаго королевства учреждена «главная коммисія» (Generalkommission), какъ консультація по важнѣйшимъ административнымъ вопросамъ. Организація собраній, замѣщенія должностей, пріобрѣтенія и храненія художественныхъ сокровищъ, бюджетъ, регуляція посѣщенія музеевъ и вообще пользованія ими, вотъ вопросы входящіе въ кругъ компетенціи новой коммисіи. Въ нее приглашены: Эрнстъ Бассерманъ-Іорданъ, Фридрихъ-Августъ фонъ-Каульбахъ, баронъ Тухеръ, Фрицъ фонъ-Уде, профессоръ Прингеймъ, Адольфъ Гильдебрандтъ, Францъ Штукъ, Фердинандъ фонъ-Миллеръ. Кромѣ того, намѣчены коммисіи по покупкамъ для каждаго музея.

Вблизи Тріера найдены остатки римской виллы, занимавшей площадь въ 27 на 20 метровъ. Общій планъ сходится съ планомъ другихъ виллъ мѣстнаго типа. Интересно, что къ главному корпусу была пристроена веранда съ портикомъ, открывающая видъ на прекрасный «Sauertal». Не доказательство ли это, что у римлянъ временъ упадка пониманіе пейзажной красоты вовсе не отсутствовало въ такой степени, какъ вообще принято думать?

Въ № 25 журнала «Kunstchronik» Эрнестъ Гейдрихъ напечаталъ интересную статью о нѣмецкомъ подражаніи «Pietà» Микеланжело, находящемся въ Майнцскомъ соборѣ и сдѣланномъ около 1520 г.

Вдова умершаго недавно коллекціонера Рейхенгейма подарила берлинскимъ музеямъ коллекцію своего мужа, состоящую изъ произведеній прикладного искусства.

Дирекція Аахенскаго городского музея Сурмондта пріобрѣла цѣнную коллекцію нѣмецкихъ деревянныхъ скульптуръ, оставшуюся послѣ скульптора Мёста. Въ ней представлены всѣ періоды, начиная съ романской эпохи до времени первой имперіи.

Австрія: Въ Грацѣ открылась выставка художественныхъ сокровищъ, находящихся въ мѣстныхъ частныхъ собраніяхъ. Она дѣлится на три отдѣла: картинъ, скульптуръ и прикладного искусства, образцовъ художественнаго собирательства эрцгерцога Іоанна (извѣстнаго «правителя имперіи» во время Франкфуртскаго парламента въ 1848 г.) и миніатюръ. Миніатюры извѣстны большею частью съ вѣнской выставки 1905 г. Между ними находятся отличныя работы Фюгера и Даффингера, а также и работы англійскихъ и французскихъ мастеровъ. Отдѣлъ эрцгерцога Іоанна даетъ живое представленіе о его вкусѣ и объ эстетическомъ направленіи его времени. Между картинами встрѣчаются произведенія Яна ванъ-Гойена, Адріана ванъ-Остаде, Каналетто, Бушэ.

Испанія: Правительство поручило особой коммисіи изслѣдовать состояніе Альгамбры и выработать планъ дѣйствій для сохраненія ея.

Америка: Нью-Іоркскій музей пріобрѣлъ крупную картину испанскаго художника Луиса Борассà, барселонской школы начала XV вѣка. Роджеръ Фрей, пишущій о картинѣ, въ Bulletin музея, отмѣчаетъ сильное вліяніе сіенской живописи на испанскаго художника.

Бельгія: Д-ръ Бредіусъ только что нашелъ у одного изъ брюссельскихъ собирателей, г. де-Грезъ, картину кисти Вермееръ ванъ-Дельфта: портретъ той же молодой женщины, которая изображена на его картинѣ въ музеѣ Будапешта. Эта находка составляетъ 36-е изъ доселѣ извѣстныхъ произведеній мастера.

Франція: На засѣданіи Antiquaires de France, 22-го мая, Л. Димье прочелъ докладъ о классификаціи работъ семейства живописцевъ Дюмонстье.

На очередномъ съѣздѣ Sociétés des Beaux-Arts des Départaments, состоявшемся въ зданіи École Nationale des Beaux-Arts и длившемся съ 21-го по 24-е мая, прочитанъ цѣлый рядъ докладовъ по вопросамъ французской археологіи. Подробный перечень докладовъ отпечатанъ въ № 22 «Chronique des Arts».

Д. Ш.

Музей Карнавалè въ Парижѣ расширяется, причемъ будетъ устроена лѣстница — точная копія обычныхъ въ богатыхъ парижскихъ домахъ XVII вѣка, а на стѣнахъ ея будутъ развѣшены картины Брюнетти, украшавшія лѣстницу бывшаго дома Люинь.

Императрица Евгенія вчинила искъ къ Французскому правительству о многихъ предметахъ, нынѣ уже помѣщенныхъ въ музеяхъ, но не внесенныхъ въ свое время въ инвентари Короны, а принадлежавшихъ лично семьѣ Бонапартъ. На дняхъ искъ этотъ удовлетворенъ въ первой

инстанціи и, если аппеляція правительства не будетъ успѣшна, то Императрицѣ будутъ возвращены предметы искусства изъ дворцовъ Елисейскаго, Фонтенбло, Компьень, Рамбулье, изъ Лувра (40 предметовъ) и бывшаго Musée des Souverains.

Подъ предсѣдательствомъ небезызвѣстнаго французскаго иллюстратора Maurice Leloir, въ Парижѣ образовалась Société de l'histoire du constume, ставящая себѣ задачей изученіе исторіи костюмовъ, и устройство спеціальнаго музея костюмовъ совмѣстно съ библіотекой, въ которой будетъ собрана вся литература и графика по этому предмету.

Лувръ положительно служитъ примѣромъ того, какъ надо увеличивать богатства національныхъ музеевъ. Представился случай пріобрѣсти двѣ изъ лучшихъ картинъ Шардена—и французское правительство не задумалось отпустить на эту покупку 350.000 франковъ. Съ какою завистью мы слышимъ объ этой разумной щедрости!

Шарденъ на этихъ картинахъ изобразилъ, подъ видомъ «Юноши со скрипкой» и «Мальчика съ волчкомъ», двухъ сыновей извѣстнаго при Людовикѣ XIV банкира и ювелира, мецената Годефруа,—своего друга, отчасти покровителя. «Мальчикъ съ волчкомъ» дожилъ до глубокой старости, продолжая пополненіе начатыхъ отцомъ коллекцій, и произведенія Шардена донынѣ оставались во владѣніи его потомковъ. Интересно, что повтореніе этого портрета тѣмъ же Шарденомъ (положимъ—менѣе удачное) еще при жизни художника было продано всего за 25 ливровъ!

Въ іюнѣ открылась въ Парижѣ выставка, посвященная произведеніямъ Шардена и Фрагонара (помѣщеніе Georges Petit на rue de Sèze). Вдохновленная этой интересной выставкой статья, написанная для «Старыхъ Годовъ» Густавомъ Жеффруа, появится въ октябрьскомъ номерѣ нашего журнала.



ОБЪ АУКЦІОНАХЪ И ПРОДАЖАХЪ.

Счастливый Парижъ! За одинъ только мѣсяцъ сколько прошло предъ его глазами собраній первоклассныхъ предметовъ искусства: они прекрасны въ отдѣльности, но еще болѣе прекрасны въ той родной семьѣ, въ которой они прощались съ публикой, чтобы затѣмъ разойтись во всѣ края свѣта и нести свое очарованіе въ новые дома, въ новыя мѣста... Обычный рядъ аукціоновъ шелъ своимъ чередомъ, но интересъ ихъ померкъ предъ блестящими распродажами собраній Зедельмейера, Мюльбахера, Шаппе. Обратимся сначала къ Зедельмейеру и его картинамъ. Въ рѣдкой коллекціи можно найти такой полный списокъ корифеевъ англійской школы. Вотъ нѣкоторыя цѣны: Констэбль — 32, 30, 12, 7 и 6 тысячъ франковъ; Тернеръ (весьма незначительный экзем-

пляръ)—6.800 фр.; Хопперъ—102, 78 тысячъ фр. и 11, 10, 8, 7, 5 тысячъ фр.; Ребёрнъ—130, 112, 107, 26 и 12, 7, 6 т. фр.; Лоренсъ—110, 27 и 8, 7, 6, 5 т. фр.; Гейнсборо—43, 38 и 7, 6 т. фр.; Ромней—160, 52, 37, 32 и 10, 6 т. фр.; Рейнольдсъ — 60, 18, 15, 12, 8, 7, 6 т. фр. Мы настойчиво отмѣчаемъ рѣзкую разницу цѣнъ: объясняется она господствовавшимъ на аукціонѣ критическимъ отношеніемъ публики къ подлинности многихъ изъ англійскихъ портретовъ, не въ смыслѣ грубой поддѣлки ихъ, конечно, а въ смыслѣ неприкосновенной принадлежности ихъ именно той кисти, подъ флагомъ которой они числились. Можетъ быть, благодаря этому нѣкоторые удачливые собиратели дешево пріобрѣли подлинныя произведенія мастеровъ,—можетъ быть, посредственныя вещи прошли дорого.

Въ извѣстной мѣрѣ то же соображеніе примѣнимо и къ остальнымъ группамъ этой, все же изъ ряда вонъ выходящей, коллекціи. Приведемъ наиболѣе выдающіеся образцы французской школы: Буше, «Красивая рыбачка» — 26.000, «Пастораль» — 24.000, 4 картины одной серіи — 112.000 фр.; Шарденъ, «Карточный замокъ» — 28.000 фр. и на ту же (нерѣдкую у художника) тему другая, сильно записанная и реставрированная, — 5.600 фр.; Фрагонаръ, «Пробужденіе Венеры» — 138.000, «Амуръ»—39.000 фр.; Грёзъ, «Пробужденіе» — 22.500, «Двѣ сестры»— 12.000; Ларжильеръ, женскіе портреты—42, 32, 22 т. фр.; Наттье, женскіе портреты—45, 42, 26 т. фр.; Патеръ, «Помолвка въ паркѣ»—80.000, «Срываніе розъ»—25.500, «Романсъ» — 27.000 фр.; в.-Лоо, портреты— 8 и 10 т. фр.; Вестье, портретъ неизвѣстной дѣвушки—16.200 фр.; Виже-Лебренъ, женскіе портреты—45.200 и 20.000; Ватто, «La Lorgneuse» — 18.000 франковъ.

Большого интереса заслуживаютъ и нидерландскіе художники, также богато представленные въ коллекціи Зедельмейера. Въ этой группѣ мы встрѣчаемъ, между прочимъ, мастеровъ: Я. Рюйсдаля (33, 18 и 11 т. фр.), в.-д. Хельста (19.900), Кюйпа (25.000; въ 1872 г. — 9.200); Метсю (11.600); Я. Стеена, «Бракъ въ Канѣ» (27.000; въ 1882 г. — 4.335) и «Магистръ» (25.000); П. Поттера (22.100); Янсенса (13.200); в.-д. Неера (10.000); в.-д. Вельде (34.000); Вувермана (33.000); Міериса ст. (40.000); наконецъ—last not least — Рембрандта: мужской портретъ (126.000) и портретъ его матери (24.000). Рядъ картинъ Тенирса мл. прошелъ по очень скромнымъ цѣнамъ; лучшія изъ нихъ нашли покупателей всего за 12.000. Рубенсы, повидимому, были скорѣе работой d'atelier, что вполнѣ доказываютъ и цѣны въ 6, 16, 17 и хотя бы 26 т. фр. «Портретъ молодого Спинола» ванъ-Дейка не принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ его кисти, но все же прошелъ за 125.000; другія его картины: «портретъ графини Девонъ», «портретъ Вильгельма II Оранскаго» и Мадонна проданы за 30, 26 и 34 т. фр. Однако, результатъ аукціона нидерландскихъ картинъ не отвѣтилъ надеждамъ устроителей, которые полагали встрѣтить больше энтузіазма, слѣдовательно бóльшія цѣны.

Странное отсутствіе моды на италіанцевъ сказалось въ составѣ коллекціи опытнаго торговца. Съ точки зрѣнія цѣнъ, вырученныхъ за нихъ, если 46.090 за «Поэта» Бартоломео Венето, 11.300 за Каналетто и 8.000 за Гварди (пожалуй, 21.500 за Луини) кажутся нор-

мальными, то 4.900 за Мадонну Фра Бартоломео, 6.000 за Боттичелли, 3.900 за Чима да-Конельяно, 4.700 за Беноццо Гоццоли, 3.450 за Мурильо, 3.700 за Тинторетто, 4.500 за сухого, но вновь прославленнаго Теотокопули (El Greco), и т. п. вызываютъ даже улыбку сомнѣнія въ серьезности опредѣленія кисти. Какъ, напр., легкомысленно приписывается (кѣмъ?) Рафаэлю «Мадонна герцога Лотарингскаго» и Перуджино «Мадонна на молитвѣ», которыя могли на такомъ всемірномъ рынкѣ пройти за 10 и 15 т. фр.! Къ сожалѣнію, громадное количество картинъ этого аукціона не дало ни возможности, ни времени серьезнымъ знатокамъ дать въ печати подробную критическую оцѣнку всей коллекціи и мы встрѣчаемъ такія невѣроятныя обозначенія. За то заслуженною извѣстностью въ собраніи Зедельмейера пользовались дивныя творенія Тиціана. Его «Кесаревъ динарій» проданъ за 104.000, восхитительный по силѣ и сочности «портретъ молодого венеціанца»—за 119.300.—Изъ прочихъ картинъ, не пріуроченныхъ къ опредѣленной школѣ, отмѣтимъ Яна ванъ-Госсарта(Maboos)—«Марсъ и Венера» (20.000) и Мастера Женскихъ Полуфигуръ — «Отдыхъ на пути въ Египетъ» (19.100). Въ заключеніе, укажемъ, что вся вырученная на аукціонѣ Зедельмейера сумма выражается внушительной цифрой четырехъ милліоновъ франковъ.

Какими именами также блещетъ аукціонъ Мюльбахера! остановимся на слѣдующихъ: Фрагонаръ—«Напрасное сопротивленіе» (62.100), портретъ молодого человѣка (40.300), «Dites donc: s'il vous plaît!» (24.500), «La Gimblette» (31.500); Гойя—автопортретъ (3.000); Лабиль-Гійяръ, портретъ маркизы Кутансъ (36.000) и портретъ неизвѣстной (30.000); Ларжилльеръ, портретъ маркизы Шателе, недавно купленный за 20.800 фр. (11.000); Лепренсъ, «Прибытіе дилижанса» и «Отъѣздъ дилижанса», недавно купленные за 12.200 (22.500); Прюдонъ, «Наслажденіе» (18.700); Риго, мужской портретъ (7.000); Г. Роберъ, «Колоннада» (15.000); Виже-Лебрёнъ, автопортретъ (23.000); Буальи—11 картинъ въ цѣнахъ между 25 и 5 тысячами; Ватто—«La collation» (30.400); в.-Лоо, женскій портретъ (31.100 фр.), и много другихъ, также выдающихся картинъ. Изъ того же собранія проданы рисунки, въ томъ числѣ сепія Фрагонара «Плохая вѣсть» за 30.500 фр., Лавренса—«Утѣшеніе» за 20.500 и «Утро» за 30.500 фр., Моро мл. «Прогулка въ Марли» за 15.000 фр. (въ 1900 г.—5.100), Ватто—«Турокъ» за 1.000 фр. (въ 1898 г. и 1902 г. по 4.000 фр.!) и головка дѣвушки за 5.500 фр. Чудная мебель, бронза, «objets de vitrine» дополняли въ большомъ количествѣ художественное впечатлѣніе коллекціи Мюльбахера, но на что либо особо выдающееся указать нельзя. Столики, бюро и шкафчики временъ Людовиковъ XV и XVI продавались довольно ровно, въ границахъ 12 и 6 тысячъ фр., также и бронза, подлинная, но не рѣдкая, не превышала обычныхъ цѣнъ въ нѣсколько тысячъ. За то нельзя не отмѣтить терракоттовую группу «Нимфа и Сатиръ», подписанную Клодіономъ и помѣченную 1765 г., прошедшую за 59.050 фр.

Бросимъ теперь бѣглый взглядъ на сокровища, продававшіяся на аукціонѣ Шаппе, пріобрѣтеніе которыхъ обошлось покупателямъ также около четырехъ милліоновъ франковъ. Salon Louis XV, золоченаго дерева съ подписью Séné, крытый тканью Бове, былъ проданъ за 450.000 франковъ. Предъ этимъ кажется ничтожнымъ подобный salon, крытый

Обюссономъ эпохи Людовика XVI, прошедшій за 46.100 фр. (какъ и двѣ подобныя гарнитуры, одна—Louis XV, другая—Régence, купленныя тоже въ Парижѣ на аукціонѣ Дарло, въ маѣ, за 75.000 и 50.000 франковъ). Большое количество великолѣпныхъ образцовъ фарфора, въ свою очередь, блѣднѣетъ предъ севровыми: вазами бирюзоваго фона, прошедшими за 72.000, часами (за 32.000), и бирюзоваго цвѣта жардиньеркой (за 46.000), причемъ всѣ эти предметы явно подвергались реставраціи. Подпись Ризенера даетъ мебели право считаться музейной. Но у Chappey нашлось и такое бюро (эпохи Людовика XVI), проданное за 42.100 фр.; другія два, одно того же времени, другое Louis XV, безъ подписей, прошли за 39.600 и 36.500 фр.; шкафчикъ Louis XVI, подписанный Moreau, проданъ за 15.000. Замѣчу, при этомъ, что я привожу лишь немногіе примѣры особо интересныхъ вещей. Среди прочихъ предметовъ выдѣлялись гарнитура изъ 4 вазъ китайскаго синяго фарфора въ бронзѣ Louis XV (82.000), двѣ вазы японскаго фарфора съ бронзою Louis XVI (32.200) и того же времени китайская ваза съ бронзою (30.400). Множество табакерокъ, вѣеровъ и флаконовъ представляли собою отличные образцы ювелирнаго искусства, но особо выдающагося въ этой области не встрѣчалось и цѣны колебались въ обычныхъ рамкахъ нѣсколькихъ тысячъ.

Князь Репнинъ продалъ въ Парижѣ свое великолѣпное собраніе французскихъ и англійскихъ гравюръ XVIII вѣка. Общая сумма аукціонной выручки—67.500 франковъ, въ томъ числѣ высшія цѣны даны за гравюры 1782 г. Walker'а съ Ромнея (Лэди Гамильтонъ и Миссъ Вудлей—13.000 и 14.500 фр.) и Жанине, портретъ Маріи Антуанеты, 1777 г. (3.400 фр.—ср. нашъ отчетъ въ апрѣльскомъ №).

Предъ блескомъ приведенныхъ парижскихъ распродажъ меркнетъ Лондонскій сезонъ аукціоновъ, хотя и тамъ продавалась отличная мебель: замѣчательный коммодъ Louis XV, работы Каффіери, когда то бывшій въ коллекціи маркизы Лангонъ де Монъ де Марзанъ, доведенный до цифры 40.000 р., и salon того же времени, крытый Beauvais — до 13.000 рублей.

На книжномъ рынкѣ въ Лондонѣ произвело сенсацію появленіе книги «Сонетовъ» Шекспира, изданія 1609 г., съ посвященіемъ отъ Т. Т. тому же таинственному W. H., которымъ такъ красиво вдохновился Оскаръ Уайльдъ въ своемъ извѣстномъ разсказѣ «Портретъ W. H.». Настоящій экземпляръ, сильно поврежденный и обрѣзанный, прошелъ въ апрѣлѣ мѣсяцѣ на аукціонѣ библіотеки сэра Генриха Мильдмэ, за 8.000 рублей.

Нѣкоторое разнообразіе въ обычный составъ аукціонныхъ продажъ внесли въ Лондонѣ старинныя кружева, проданныя въ составѣ собранія г-жи Lewis-Hill. За 4 арш. Point de Venise (шир. 15 д.) выручено 680 р. и за такія же кружева, той же длины, но лишь $8^1/_2$ д. ширины—520 р.; за трехаршинное фишю Point d'Espagne—730 р., а шарфъ Point d'Argenton вызвалъ высшую цѣну—760 рублей. Нѣжныя плетенія, видавшія пышные вѣка, внимавшія страстному призыву серенадъ и изящной лести мадригаловъ, что ждетъ васъ впереди?..

П. В.

ОКОЛО АУКЦІОНОВЪ.

Крупное движеніе, возникшее за послѣдніе годы вокругъ аукціоновъ, движеніе, ростущее со дня на день, уже очевидно для всѣхъ; не доказываютъ ли его тотъ шумъ, не всегда безкорыстный, который сопровождаетъ наиболѣе выдающіяся распродажи, тѣ сенсаціонныя цѣны, которыя она порождаетъ, наконецъ та лихорадка спекуляцій, которая охватила цѣлый міръ, отъ самаго скромнаго антикварія до разореннаго барина, превратившагося въ торговца-любителя?

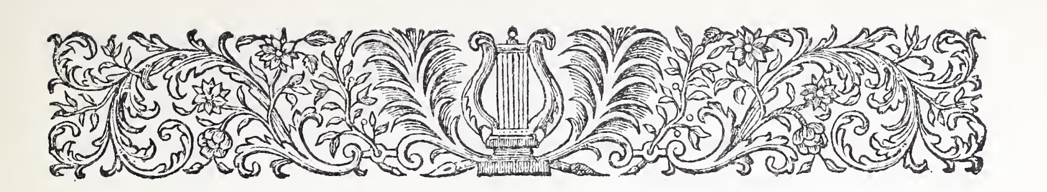
Конечно, не сегодня впервые явились цѣны, ставящія въ тупикъ наиболѣе опытнаго знатока, но раньше рѣдкимъ правомъ на необычайныя оцѣнки пользовались лишь немногіе мастера, вызывавшіе болѣе или менѣе объяснимое увлеченіе; теперь же все, имѣющее какое либо значеніе въ искусствѣ, становится предметомъ тщательнаго собиранія. Мало ли мы встрѣчаемъ «ловкихъ» покупателей, выискивающихъ,—подъ видомъ пополненія своего собранія,—такихъ художниковъ, которымъ лишь будущее сулитъ славу и моду, хотя бы недолгія, хотя бы лишь на срокъ, достаточный чтобы выгодно перепродать купленныя вещи?

Въ этомъ движеніи широкое мѣсто отвоевала себѣ гравюра: она болѣе не «картина бѣднаго», а предметъ роскоши для баловней фортуны; какъ картины, рисунки миніатюры или драгоцѣнные предметы,—гравюра также имѣетъ своихъ страстныхъ собирателей, и какъ въ другихъ отрасляхъ, такъ и здѣсь, различаются направленія и эпохи. Въ самомъ дѣлѣ, большая толпа любителей охотнѣе ищетъ изящныя и легкія, общепонятныя произведенія французскаго и англійскаго XVIII вѣка,—притомъ наиболѣе подходящія, по декоративнымъ своимъ свойствамъ, для украшенія жилищъ; но изысканный вкусъ не подчиняется общему, и хорошіе оттиски всѣхъ временъ, съ XVI вѣка до нашихъ дней, служатъ предметомъ серьезнаго собиранія, и если можно привести безумную цѣну 17.000 фр., вырученную за два оттиска avant toute lettre Janinet d'après Lavreince, и оцѣнку въ 6.000 фр. гравюры Дебюкура avant la lettre,—то, въ утѣшеніе, замѣчается подобное же явленіе относительно другихъ эпохъ. Такъ, два года тому назадъ за «Пейзажъ съ тремя хижинами», офортъ Рембрандта, на аукціонѣ Le Secq des Tournelles заплочено 4.600 фр., и тогда же за оттискъ Уистлера «Ноктюрнъ»—5.100 фр., а въ прошломъ ноябрѣ прекрасный экземпляръ одной изъ лучшихъ гравюръ Ch. Meryon «L'Abside de Notre Dame de Paris» достигъ цѣны 300 франковъ.

Этихъ примѣровъ достаточно, чтобы показать разнообразіе вкусовъ любителей, а свѣдѣнія, которыя мы будемъ давать впослѣдствіи, укажутъ еще новые оттѣнки. Однако, мы не ограничимся въ слѣдующихъ нашихъ бесѣдахъ аукціонными цѣнами, а постараемся выяснить тотъ духъ, отъ котораго зависятъ эти колебанія вкуса и моды, познакомить читателя съ собирателями и собраніями и, наконецъ, при случаѣ, раскрыть нѣкоторыя мошенничества, на которыя ловятся молодые коллекціонеры.

Время «сезона» въ Hôtel Drouot—кончилось; въ слѣдующей бесѣдѣ мы бросимъ общій взглядъ на прошедшія въ этомъ сезонѣ продажи и остановимся на аукціонахъ Victor Bouvrain и A. Ragault.

Loys Delteil.



БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

Д. А. Гиппіусъ и его изданія (1792—1856). Балтіецъ родомъ, Гиппіусъ былъ сынъ бѣднаго деревенскаго пастора и, потерявъ очень рано родителей, переселился въ Ревель, гдѣ съ 14-лѣтняго возраста началъ зарабатывать себѣ пропитаніе уроками музыки и рисованія, къ которому чувствовалъ особенную склонность. По совѣту одного изъ своихъ друзей, ставшаго впослѣдствіи живописцемъ, Отто Игнаціуса, онъ вмѣстѣ съ нимъ началъ самъ брать уроки рисованія у нѣкоего Вальтера, гувернера дѣтей поэта Коцебу. Уроки эти продолжались около двухъ лѣтъ, причемъ его быстрые успѣхи вскорѣ обратили на него всеобщее вниманіе и возбудили въ немъ желаніе ѣхать совершенствоваться заграницу. Этому желанію суждено было сбыться. Въ его пользу друзьями и знакомыми былъ устроенъ концертъ, давшій ему чистаго сбора 2.000 р., на которые онъ отправился зимой 1812 года сначала въ Прагу и Вѣну, а потомъ въ Римъ, гдѣ поселился, изучая старыхъ мастеровъ, и жилъ почти исключительно продажей рисуемыхъ имъ портретовъ, превосходное исполненіе которыхъ давало ему порядочный заработокъ. Ему, между прочимъ, удалось увѣковѣчить черты нѣкоторыхъ знаменитыхъ современниковъ, съ которыми онъ познакомился во время разныхъ своихъ странствованій: живописца Овербека, Песталоцци, Бетховена и Торвальдсена. Въ 1819 году онъ вернулся въ Россію, сначала въ Ревель, а потомъ въ Петербургъ. Здѣсь его работы стали случайно извѣстны графу Каподистріа и директору Лицея Энгельгардту, которые оказали ему матеріальную поддержку и дали ему возможность предпринять извѣстное всѣмъ собирателямъ русской иллюстраціи и ставшее въ настоящее время чрезвычайно рѣдкимъ изданіе «Современники.— Собраніе литографическихъ портретовъ государственныхъ чиновниковъ, писателей и художниковъ, нынѣ въ Россіи живущихъ, посвящено Е. И. В. Имп. Александру I Г. Гиппіусомъ. Les Contemporains, par G. Hippius. S. Pbourg. Littographie de l'auteur», 1822 г. въ б. листъ. Нейманъ въ своемъ трудѣ «Baltische Maler und Bildhauer, biographische Skizzen mit den Bildnissen der Künstler und Reproductionen nach ihren Werken, Riga, 1902—4°», откуда мы заимствовали біографію Гиппіуса, указываетъ на это изданіе, говоря, что оно вышло въ 9 тетрадяхъ съ обложками, по пяти портретовъ въ каждой, но самихъ портретовъ не перечисляетъ.

Портреты эти перечислены у Ровинскаго въ «Словарѣ русскихъ граверовъ» и «Словарѣ гравированныхъ портретовъ» и у Верещагина въ «Русскихъ иллюстрированныхъ изданіяхъ», но эти описанія не совсѣмъ другъ съ другомъ сходятся. Такъ въ первомъ изъ этихъ источниковъ подъ номерами 37 и 38 значатся портреты Кикина и Миницкаго, во второмъ же и третьемъ—гр. Воронцова и Хитрово, причемъ

первые два портрета въ нихъ вовсе не значатся. Затѣмъ въ «Словарѣ портретовъ» Ровинскаго подъ номерами 7 и 12 названы портреты Головина и Апраксина, которые не упоминаются въ «Словарѣ граверовъ» и въ «Русскихъ иллюстрированныхъ изданіяхъ» и замѣнены тамъ портретами Реймана и Аракчеева.

Это несовпаденіе указанныхъ описаній доказываетъ, независимо отъ возможной ошибки, что Гиппіусомъ было издано болѣе 45 портретовъ, что подтверждается между прочимъ и тѣмъ, что намъ приходилось встрѣчать литографированные портреты несомнѣнной работы Гиппіуса, не поименованные ни въ одномъ изъ трехъ названныхъ трудовъ и изображающіе неизвѣстныхъ намъ лицъ. Было бы, поэтому, крайне желательно чтобы кто-ибо изъ нашихъ собирателей далъ къ этому въ высшей степени интересному изданію необходимое разъясненіе.

Кромѣ «Современниковъ» Гиппіусомъ было издано еще два иллюстрированныхъ изданія: 1) «Le jeune dessinateur, cours d'études progressives à l'usage des écoles» въ четырехъ тетрадяхъ, съ 32 листами рисунковъ, и 2) Альбомъ изъ 66 листовъ головокъ съ картинъ италіанскихъ мастеровъ XV и XVI вѣковъ и 24 листовъ съ изображеніями разныхъ цвѣтовъ. Къ сожалѣнію ни у книгопродавцевъ, ни у любителей намъ этихъ изданій видѣть не приходилось и мы можемъ только удостовѣрить ихъ существованіе. Z.

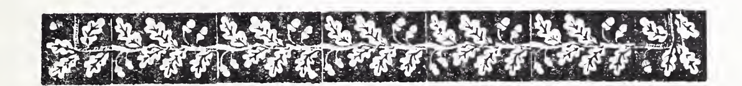
Робертъ Зайчикъ. Люди и искусство итальянскаго Возрожденія. Переводъ съ нѣмецкаго Е. Герстфельда подъ редакціей проф. Г. Форстена. Спб. 1906. Стр. 404. 2 р. 50 к.

Такой книги у насъ не было до сихъ поръ, и для русскихъ читателей она болѣе, чѣмъ желательна. Отдѣльные очерки обобщающаго характера («Средніе вѣка Возрожденія», «Характерныя черты Ренессанса», «Гуманизмъ кватроченто», «Духъ Платона въ Ренессансѣ», «Венеціанское искусство») и рядъ небольшихъ очерковъ-характеристикъ отдѣльныхъ мастеровъ кисти и рѣзца итальянскаго Возрожденія, поэтовъ и философовъ, — все это объединено общей идеей. Во первыхъ, подобно религіи, — искусство является самымъ непосредственнымъ, а потому и самымъ важнымъ толкователемъ человѣческой жизни. Во вторыхъ, мѣриломъ степени состоянія культуры нужно считать степень той близости и связи, въ какой находятся между собой отдѣльныя области искусства. Вотъ главныя общія положенія въ книгѣ Р. Зайчика.

Что касается взгляда Р. Зайчика на итальянское Возрожденіе, то и въ этомъ отношеніи онъ является болѣе или менѣе оригинальнымъ. До сихъ поръ, не только еще среди «общества», но и среди многихъ ученыхъ, пользуется большимъ кредитомъ совершенно анти-историческое мнѣніе, будто Возрожденіе и Средніе Вѣка—два противоположные полюса: первое, — это гуманистическій индивидуализмъ, второе — аскетизмъ, а между ними находится ничѣмъ не заполненная пропасть. Противъ такого

распространеннаго толкованія и вооружается Р. Зайчикъ. Возрожденіе, по его мнѣнію, означаетъ тотъ «подъемъ духовной и художественной жизни, которому всегда предшествуетъ продолжительная, въ тиши совершающаяся, работа. Въ этомъ смыслѣ въ Средніе Вѣка, задолго до эпохи, которой преимущественно присваивается названіе Возрожденія, и въ которой развитіе современнаго индивидуализма впервые принимаетъ ясныя и значительныя очертанія, — не разъ переживали время возрожденія». Такими «возрожденіями», подготовившими «настоящее» уже Возрожденіе, нужно признать и «углубленіе психической жизни всего еврейскаго человѣчества въ эпоху распространенія христіанства», и развитіе въ XI вѣкѣ новаго стиля въ архитектурѣ, и стремленіе многихъ средневѣковыхъ мыслителей къ универсализму, къ установленію «мира между философіей и религіей», между «scientia acquisita и scientia infusa», и собираніе еще въ X вѣкѣ античныхъ произведеній, и мистическое движеніе въ Италіи XIV ст., и развитіе буржуазіи въ итальянскихъ городахъ, и творчество новыхъ, болѣе свободныхъ политическихъ и соціальныхъ формъ жизни и т. д. Лишь принявъ все это во вниманіе, Р. Зайчикъ могъ дать намъ удивительныя по своей живости и истинности характеристики людей ранняго Возрожденія, въ характерѣ которыхъ причудливо сплелись различные, часто противоположные, элементы, какъ это всегда бываетъ въ переходныя эпохи — въ эпохи борьбы и мира стараго съ новымъ.

Такимъ образомъ, Р. Зайчикъ «переписалъ» хорошо знакомые портреты Донателло, Тиціана, Бенвенуто Челлини, Рафаэля, Корреджіо, Фра Анжелико, Леонардода-Винчи, Микеланджело и другихъ, давъ опытъ того синтеза, котораго такъ боялись слишкомъ осторожные и схоластичные его предшественники. Жаль, что книга издана безъ иллюстрацій.



А. И. Александровъ, Историко-археологическій музей заслуженнаго ординарнаго профессора Императорскаго Казанскаго Университета Н. Θ. Высоцкаго: I. О трудахъ и занятіяхъ по археологіи, исторіи и этнографіи Н. Θ. Высоцкаго. Казань, 1906, стр. 1 — 6; IV. О старорусской мѣдной посудѣ. Съ 4 таблицами. Казань, 1906, стр. 1—12.

Въ первой брошюрѣ проф. А. И. Александровъ знакомитъ насъ съ научною дѣятельностью и коллекціями этнографа, археолога и коллекціонера Н. Θ. Высоцкаго. «Музеи П. И. Щукина и А. А. Бахрушина (по исторіи театра) въ Москвѣ, Передольскаго въ Новгородѣ, Жизневскаго въ Твери, Карелина въ Нижнемъ-Новгородѣ, Лихачева (теперь городской) у насъ въ Казани, все это — учрежденія, которыя заграницей вошли бы въ путеводитель и служили бы средствомъ привлеченія въ городъ непрерывной цѣпи туристовъ»,—справедливо замѣчаетъ авторъ, «между тѣмъ, какъ у насъ о нихъ знаютъ только присяжные любители науки». Дѣйствительно, съ подобными наблюденіями приходится встрѣчаться очень часто тѣмъ, кто замѣчалъ равнодушіе

русской интеллегенціи къ памятникамъ національной старины. Въ самомъ дѣлѣ Казанскій музей Н. Ѳ. Высоцкаго не только можетъ быть поставленъ на ряду съ ними, но въ нѣкоторомъ отношеніи даже выше ихъ, потому что при составленіи своихъ коллекцій Н. Ѳ. Высоцкій не стремился, какъ большинство коллекціонеровъ-любителей, пріобрѣсти какъ можно больше вещей, а пріобрѣталъ ихъ съ большимъ разборомъ, благодаря тѣмъ огромнымъ познаніямъ по археологіи, какими онъ обладаетъ. Поэтому, въ количественномъ отношеніи его музей очень незначителенъ, за то въ качественномъ—выдается по своему научному значенію. Замѣчательно, что въ немъ нѣтъ ни одной поддѣлки, отъ которыхъ не свободно, пожалуй ни одно собраніе, въ томъ числѣ не только частныя.

Всѣ вещи въ музеѣ Н. Ѳ. Высоцкаго пріобрѣтены имъ, главнымъ образомъ, въ предѣлахъ средняго Поволжья. Однѣ изъ нихъ относятся къ каменному вѣку, другія представляютъ собой восточныя древности въ видѣ замѣчательно цѣнныхъ экземпляровъ зеркалъ; третьи—предметы античныхъ искусства и промышленности (терракота, стеклянная посуда, ручки амфоръ, вазы и т. п.); четвертыя, русскія—представляютъ собой собраніе металлической посуды, которое имѣетъ не только важное художественное значеніе, но и палеографическое, благодаря украшающимъ сосуды надписямъ.

Въ первой брошюрѣ авторъ выясняетъ значеніе научной дѣятельности Н. Ѳ. Высоцкаго, «въ лицѣ котораго современная наука имѣетъ опытнаго коллекціонера, неутомимаго разслѣдователя и вполнѣ авторитетнаго систематизатора», а также «особо компетентнаго эксперта по вопросамъ доисторической археологіи, антропологіи и этнографіи». Вторая брошюрка проф. А. И. Александрова посвящена разсмотрѣнію одной изъ коллекцій Высоцкаго, именно коллекціи старорусской мѣдной посуды. О степени ея рѣдкости и цѣнности можно судить уже потому, что въ ней находятся экземпляры, которыхъ нѣтъ въ такихъ богатыхъ хранилищахъ, какъ Московская Оружейная Палата, Тверской и Нижегородскій музеи, а также частныя собранія Карелина, Лихачева и др.

Эта коллекція Высоцкаго состоитъ изъ братинъ, употреблявшихся для держанія питій; ендовъ, въ которыхъ пиво, брага и медъ подавались къ столу; чашъ ложчатыхъ, ковшей и малыхъ ковшей—черпалицъ, фляжекъ, стопокъ и лоханей. Всѣ эти памятники домашняго обихода интересны еще и потому, что съ ними не сходятся и тѣ литературныя свидѣтельства о подобныхъ же вещахъ, какія заключаются въ сочиненіяхъ Прохорова, Савантова и Забѣлина. Мѣстомъ пріобрѣтенія ихъ была Казань. Что касается времени ихъ происхожденія, то о немъ можно узнать лишь на основаніи палеографическихъ данныхъ. Такъ, встрѣчающаяся на этихъ предметахъ вязь и надписи съ титлами и сокращеніями, иногда церковно-славянская, иногда переходящая въ «гражданку», заставляетъ нѣкоторые экземпляры этой посуды отнести къ до-петровскому періоду, другіе—къ эпохѣ Петра Великаго или Екатерины II, причемъ надписи на одной фляжкѣ изъ зеленой мѣди, относящіяся ко времени ея царствованія, указываютъ на мѣсто производства ихъ—Сибирь и на мастеровъ — ссыльныхъ поляковъ и выходцевъ съ Запада. На

другихъ предметахъ — надписи или общаго характера, какъ «братина добра человѣка», «ковшъ сіи добра человѣка—пити изъ него на здравіе всяко», или же онѣ даютъ имена владѣльцевъ, напримѣръ, «сія винндова (sic) болярина Кузмы Борисова Каптылова».

Въ концѣ брошюры приложены хорошо исполненные автотипіей снимки всѣхъ экземпляровъ этой коллекціи.

Описаніе предметовъ музея Н. Высоцкаго сдѣлано толково, съ указаніемъ назначенія и научнаго значенія каждаго изъ нихъ, почему очерки проф. А. И. Александрова далеко не похожи на обычный каталогъ, въ которомъ могутъ разобраться лишь специалисты. Въ этомъ смыслѣ онъ можетъ послужить образцомъ для такихъ описаній, которыя содѣйствуютъ популяризаціи археологіи среди широкаго круга общества, сохраняя въ то же время и научный характеръ.



Manuscripte des Mittelalter und späterer Zeit. Einzel-Miniatüren Reproduktionen. Mit 23 Tafeln. Лейпцигъ 1906. Стр. IV+222.

Въ видѣ послѣдняго каталога (№ 330) лейпцигской антикварной фирмы Карла Гирсемана издано очень недурное описаніе разныхъ рукописей, имѣющихся у него въ продажѣ. Конечно, описаніе это не можетъ имѣть строго научнаго значенія, хотя составлено очень тщательно и по образцу хорошихъ научныхъ описаній; но для коллекціонеровъ оно дастъ безусловно ясное представленіе о каждой рукописи въ отдѣльности.

Могутъ встрѣтиться нѣкоторыя сомнѣнія въ ихъ датировкѣ, такъ какъ не только торговцы, но зачастую и коллекціонеры не прочь увеличить ихъ древность на одинъ, два вѣка. При каждомъ номерѣ обозначена цѣна. Судить о цѣнахъ неславянскихъ рукописей намъ довольно трудно, но жалкія славянскія и немногочисленныя русскія рукописи оцѣнены высоко и, очевидно, не попадутъ въ русскіе музеи, средства которыхъ ограничены. Особенно интересны рукописи съ заставками, иниціалами, концовками и миніатюрами, изъ которыхъ нѣкоторыя воспроизведены на особыхъ листахъ. Самыя древнія изъ нихъ относятся къ X вѣку и описаны въ такомъ порядкѣ: нѣмецкія, англійскія, французскія, итальянскія, нидерландскія, славянскія, испанскія, византійско-греческія. Затѣмъ слѣдуетъ отдѣлъ восточныхъ рукописей, персидскіе и индусскіе рисунки, музыкальные автографы, разные отрывки, карты и т. д. Описаніе болѣе выдающихся миніатюръ сдѣлано на нѣмецкомъ и французскомъ языкахъ. Такимъ образомъ, для любителей старины «Средневѣковыя и болѣе позднія рукописи», описанныя антикварной фирмой Гирсемана въ Лейпцигѣ, представляютъ въ извѣстной степени такой же интересъ, какъ любое научное описаніе рукописныхъ собраній частныхъ и общественныхъ.

А. Я.



Maryan Gumowski. Medali Jagiellonów... и т. д. Краковъ 1906.—4⁰—119 стр. и 29 таблицъ, цѣна—20 кронъ.

Въ этой красиво изданной книгѣ г. М. Гумовскій, одинъ изъ ассистентовъ Національнаго Музея въ Краковѣ, впервые задался цѣлью дать полный и точный перечень всѣхъ медалей Ягеллоновъ, не только польскихъ но и чешско-венгерскихъ линій. Такимъ образомъ созданъ очень подробный catalogue raisonné всѣхъ медальныхъ портретовъ членовъ этой династіи, которые здѣсь всѣ воспроизведены фототипіей. Авторъ описываетъ 117 такихъ медалей, среди которыхъ значительное количество очень цѣнно и съ чисто художественной точки зрѣнія, а особенно интересно сравненіе чешско-венгерскихъ медалей, исполненныхъ преимущественно нѣмецкими мастерами, съ медалями польскихъ Ягеллоновъ работы итальянскихъ художниковъ. Кромѣ того г. Гумовскій даетъ еще опись 30 медалей, о которыхъ упоминается въ литературѣ, которыхъ однако въ современныхъ коллекціяхъ нельзя было отыскать.

Трудъ г. Гумовскаго основанъ главнымъ образомъ на собраніяхъ музеевъ гр. Гуттенъ-Чапскаго и Чарторыйскихъ въ Краковѣ, коллекціи гр. Андрея Потоцкаго тамъ же, и Института Оссолинскихъ въ Львовѣ. Кромѣ того приняты во вниманіе собранія медалей въ музеяхъ Вѣны, Праги, Будапешта, Парижа, Берлина и Дрездена. Среди литературы, которой пользовался авторъ, упоминается рукопись покойнаго гр. Эмерика Гуттенъ-Чапскаго, 1858—59 годовъ, подъ названіемъ «Catalogue de la collection Imp. de l' Ermitage. Monnaies et médailles Polonaises».

Die Gemäldegalerie im Kgl. Schlosse zu Aschaffenburg herausgegeben von D-r Ernst Bassermann-Jordan. Франкфуртъ на Майнѣ, Heinrich Keller. 50 геліогравюръ на отдѣльныхъ картинахъ, съ текстомъ въ папкѣ, цѣна 50 марокъ.

Изданіе это является первымъ томомъ цѣлой серіи подобныхъ альбомовъ, долженствующихъ подъ общимъ заглавіемъ, «Unveröffentlichte Gemälde alter Meister im Besitze des Bayerischen Staates», знакомить публику съ содержаніемъ правительственныхъ баварскихъ коллекцій картинъ, которыя хранятся въ провинціальныхъ галереяхъ или отдаленныхъ замкахъ. Какъ оказывается, число произведеній старыхъ мастеровъ, принадлежащихъ Баваріи, доходитъ до 7.550, изъ которыхъ не больше одной пятой доли,—т. е. картины Мюнхенской Пинакотеки и отчасти Германскаго Музея въ Нюрнбергѣ, равно галерей въ Шлейссгеймѣ и Аугсбургѣ—было сфотографировано и воспроизведено.

Картинная галерея въ Ашаффенбургскомъ замкѣ содержитъ около 300 номеровъ, преимущественно голландской школы; изъ нихъ для даннаго изданія выбрано 50 наиболѣе цѣнныхъ, а главнымъ образомъ несомнѣнно подлинныхъ, снабженныхъ подписью или монограммою. Первое мѣсто здѣсь занимаетъ великолѣпный циклъ десяти картинъ одного изъ наиболѣе выдающихся учениковъ Рембрандта, Арта-ванъ-Гельдеръ, представляющихъ страсти Христа. Кромѣ того есть два прекрасныхъ полотна Арта-ванъ-деръ-Неера и хорошія вещи Гоейна, С. Рюисдаля, А. Кюипа, Бонавентуры Петерса и т. д.

Недостатокъ точнаго указателя времени и условій посѣщенія римскихъ музеевъ, церквей, дворцовъ, библіотекъ и катакомбъ очень сильно чувствовался всѣми посѣтителями вѣчнаго города и неоднократно вызывалъ нареканія. Археологическое Общество въ Римѣ наконецъ пришло на встрѣчу этой потребности и недавно выпустило подобный указатель подъ заглавіемъ «Calendario dell' Associazione Archeologica Romana».

Для лицъ изучающихъ древнѣйшій т. е. микено-миносскій періодъ греческаго искусства, интереснымъ будетъ извѣстіе объ изданіи атласа критскихъ древностей фотографомъ М. Г. Марагяннсъ, въ Кандіи на Критѣ. Атласъ этотъ подъ заглавіемъ «Antiquités Crétoises» состоитъ изъ 50 геліотипій; объяснительный текстъ составленъ археологами Г. Каро и Л. Пернье.

Выходящій въ Мюнхенѣ журналъ «Suddeutsche Monatshefte» приступаетъ къ изданію извѣстнаго сочиненія Альбрехта Дюрера по теоріи искусства: «Unterwesung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit», которая переводится на современный нѣмецкій языкъ А. Пельцеромъ. Книга будетъ снабжена предисловіемъ Ганса Тома.

П. Э.



Rococznik Krakowski. Tom VIII. Краковъ. 1906. Стр. 203.

„Общество любителей исторіи и памятниковъ Кракова“ каждый годъ издаетъ „Ежегодникъ“. Послѣдніе выпуски выходятъ подъ редакціей профессора Станислава Кжижановскаго, и съ каждымъ годомъ изданіе становится болѣе интереснымъ и разнообразнымъ. У насъ нѣтъ ни подобныхъ обществъ, ни подобныхъ изданій, въ то время какъ такіе старые города, какъ Кіевъ, Новгородъ, Псковъ, Москва, Суздаль, Ярославъ и т. д., могутъ и должны привлекать къ себѣ остатками старины и тѣхъ, кого занимаетъ искусство вообще, и тѣхъ, кому дорога національная старина. Краковъ, этотъ сплошной музей, съ кремлемъ Вавелемъ, королевскими гробницами, національными реликвіями, съ массой костеловъ, древнихъ построекъ, древнехранилищъ, памятниковъ и т. д.,—можетъ плѣнить и тѣхъ, кто совершенно далекъ отъ польской дѣйствительности. У насъ, повторяемъ, нѣтъ ничего подобнаго, и въ этомъ отношеніи городъ, умѣющій уважать и любить родную старину, долженъ насъ многому научить.

Кромѣ нѣсколькихъ монографій о Краковѣ, массы брошюръ и дорогихъ изданій,—спеціальнымъ изданіемъ, посвященнымъ древней столицѣ Польши, является „Краковскій Ежегодникъ“. Передъ нами — выпускъ 1906 года. Здѣсь находимъ статью Іосифа Мучковскаго о древней ратушѣ (стр. 1—50) съ видами всего зданія XVII вѣка, реконструкціи его Эссеньейна, снимками съ главной башни, сохранившейся до настоящаго времени, и массой интересныхъ деталей. Статья Феликса Каперы „О костелахъ на Вавелѣ“ (стр. 51 — 68) интересна главнымъ образомъ

въ томъ отношеніи, что авторъ разсматриваетъ матеріальные слѣды „восточнаго" церковнаго обряда, существовавшаго у западныхъ славянъ въ X—XI вѣкахъ, быть можетъ, и до XIV вѣка. Особенно интересны памятники, свидѣтельствующіе о культѣ св. Георгія (—Юрія) въ краковскомъ кремлѣ, о чемъ совершенно опредѣленно говоритъ Хранистъ Длугашъ. Далѣе слѣдуетъ очеркъ приватъ-доцента Ягеллонскаго университета Станислава Кучебы «Древнее управленіе Вавеля» (стр. 69—102); въ приложеніи напечатаны документы XVI—XVIII вѣковъ. Станиславъ Захоровскій помѣстилъ небольшую статью „Египетскій Краковъ" (стр. 103—128). Это средневѣковый Краковъ, существовавшій до офиціальнаго основанія города въ 1257 году королемъ Болеславомъ Стыдливымъ, вмѣстѣ съ епископской каѳедрой и нѣсколькими приписанными къ ней поселеніями. Статья Клеменса Бонковскаго „Краковская журналистика до 1848 года" (стр. 129 — 188) даетъ почти новыя свѣдѣнія о существованіи въ Краковѣ періодическихъ изданій съ начала XVII вѣка и иллюстрирована снимками съ первыхъ страницъ нѣсколькихъ такихъ изданій. Послѣднее мѣсто въ „Ежегодникѣ" занимаетъ отчетъ о дѣятельности общества любителей исторіи и памятниковъ Кракова за 1905 г.

Въ одномъ изъ слѣдующихъ номеровъ нашего журнала мы дадимъ такой же обзоръ содержанія „Краковскаго Ежегодника" за текущій годъ.

А. Яцимирскій.

НЕИЗВѢСТНАЯ ГРАВЮРА АѲАНАСІЯ ТРУХМЕНСКАГО.

Въ своемъ „Подробномъ словарѣ русскихъ граверовъ XVI—XIX вв." Д. А. Ровинскій называетъ „искуснѣйшимъ изъ всѣхъ граверовъ на мѣди XVII вѣка" Аѳанасія Трухменскаго и находитъ, что „его гравюры очень изрядно рисованы и чрезвычайно тщательно окончены". Эту аттестацію надо признать необыкновенно удачной. Дѣйствительно, каждый, кто видалъ гравюры этого „фряжскаго рѣзныхъ дѣлъ мастера" при Оружейной палатѣ, піонера русскихъ граверовъ-серебряниковъ по манерѣ Сандлеровъ и учителя не менѣе знаменитаго Василія Андреева, и кто имѣлъ возможность сравнить его работы съ современными ему русскими граверами,—тотъ навѣрное согласится съ опредѣленіемъ Ровинскаго. Ему извѣстно было около 30 гравюръ Трухменскаго, перечисленныхъ на 1022—32 столбцахъ „Словаря" изданія 1895 года (въ краткомъ изданіи столбцы 669—672). На большинствѣ гравюръ—монограммы (А. Т.) или полныя надписи Трухменскаго съ стереотипными выраженіями: „штыховалъ", „изобразилъ", „рѣзалъ", „знаменилъ и рѣзалъ".

Нами найдена неизвѣстная Д. А. Ровинскому гравюра Трухменскаго. Ея художественный интересъ увеличивается еще тѣмъ, что это единственная его гравюра съ полной датой. Она приклеена къ обороту 36 листа рукописнаго Подлинника конца XVII вѣка, принадлежащаго музею русскихъ древностей П. И. Щукина въ Москвѣ (№ 444). На ней очень тонко выгравировано изображеніе Спасителя съ правой благословляющей рукой; въ лѣвой рукѣ — раскрытое Евангеліе. Если оригиналъ не принадлежитъ знаменитому Симону Ушакову, то во всякомъ случаѣ гравюра скопирована съ хорошаго образца западной работы. Нижняя часть гра-

вюры занята начальными словами акаѳиста „Іисусу Сладчайшему“ въ четыре строки, помѣщенными среди завитковъ орнамента. Внизу же ея—подпись въ двѣ строки:

Аѳанасій трухменъскій ізобъразилъ
з се году въ преображен(с)комъ

Такимъ образомъ, вновь найденная гравюра впервые даетъ опредѣленный годъ (7205, т. е. 1697) и мѣсто (село Преображенское), связанныя съ работой знаменитаго русскаго мастера конца XVII вѣка.



ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

ВОПРОСЫ: 1) Не откажите спросить читателей «Старыхъ Годовъ», гдѣ въ Россіи имѣются произведенія кисти Анжелики Кауффманъ? За всякое указаніе заранѣе приношу благодарность. А. Т—въ.

2) Не можетъ ли Редакція объяснить, почему Музей Штиглица всегда закрытъ и посѣщеніе его обставлено такими формальностями, какъ обращеніе къ хранителямъ и т. д. Ф. К—ій.

ОТВѢТЫ: 1) К. А. М-ву. Первая, дошедшая до насъ, гравюра на деревѣ, помѣченная 1418 г., изображаетъ Богоматерь, окруженную 4 Святыми, и находится въ Cabinet des Estampes Королевской библіотеки въ Брюсселѣ. Слѣдующей идетъ «Св. Христофоръ съ младенцемъ-Христомъ» 1423 г.—До сихъ поръ точно не выяснено нѣмецкая ли это работа, или фламандская.

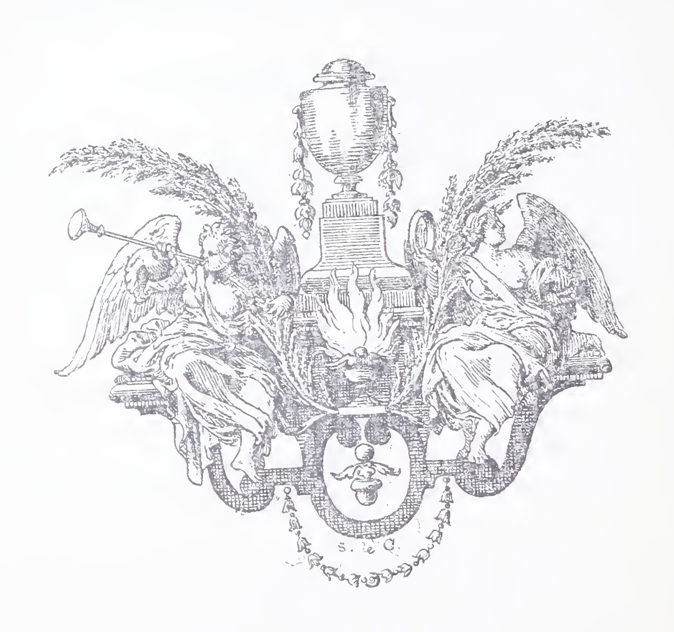
2) Одесса. Библіофилу. Мы никогда еще не видѣли изданія: «Начальное Управленіе Олега 1791 г.» съ раскрашенными гравюрами. Это изданіе считается вообще рѣдкимъ, такъ какъ оно печаталось по распоряженію Двора и въ продажу выпущено не было. Вашъ экземпляръ, если только его раскраска дѣйствительно того времени, долженъ почитаться совершенно исключительною рѣдкостью.

3) Г-ну А. Н. Б. Картина Фрагонара имѣется въ собраніи А. Н. Витмера (Спб. Стремянная, 3).

4) На вопросъ г. И. Г., въ «почтовомъ ящикѣ» майской книжки Вашего изданія, могу сообщить, что въ моемъ собраніи находится картина Шардена съ его подписью (dessus de porte en grisaille, imitant des bas-reliefs). Содержаніе этой картины—дѣти играютъ съ козой.

Дмитрій Щукинъ.

5) Москва. В. М. Квитову. Необходимыя Вамъ свѣдѣнія по исторіи Россіи и, въ частности, г. Москвы Вы найдете преимущественно въ слѣдующихъ пяти изданіяхъ: 1) Солнцевъ. Древности россійскаго государства. 2) Карабановъ. Памятники. 3) Снегиревъ. Памятники Московскихъ древностей. 4) Савваитовъ. Описаніе старинныхъ утварей и одеждъ. 5) Мартыновъ. Подмосковная старина.



СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

«Старые Годы» предназначаются для ознакомленія любителей художественной старины съ многообразными вопросами по искусству прошлаго времени, русскому и иностранному.

Съ этой цѣлью въ журналѣ будутъ помѣщаться:

1) изслѣдованія по вопросамъ искусства въ широкомъ значеніи; художественныя монографіи; описанія коллекцій и отдѣльныхъ предметовъ, находящихся въ общественныхъ и, главнымъ образомъ, въ частныхъ хранилищахъ; свѣдѣнія о забытыхъ или неизвѣстныхъ мастерахъ различныхъ отраслей искусства, и т. д.; 2) обозначеніе знаковъ, подписей, клеймъ и марокъ, какъ уже извѣстныхъ, такъ и вновь открываемыхъ на различныхъ произведеніяхъ искусства; указанія на историческое и художественное значеніе этихъ предметовъ, а также на ихъ рыночную стоимость, на способы фальсификаціи и реставраціи ихъ; 3) хроника текущей жизни по вопросамъ художественной старины, какъ въ Россіи, такъ и за границей: свѣдѣнія объ открываемыхъ вновь или уничтожаемыхъ произведеніяхъ искусства, ретроспективныя выставки, пополненія музеевъ и открытіе новыхъ, отчеты о значительныхъ русскихъ и иностранныхъ аукціонахъ и частныхъ продажахъ и т. д.; 4) всякаго рода библіографическія изысканія, отчеты о новыхъ книгахъ по искусству прошлыхъ вѣковъ, описанія рѣдкихъ книгъ и т. д.; 5) мелкія свѣдѣнія и замѣтки, не имѣющія значенія отдѣльныхъ изслѣдованій; 6) почтовый ящикъ.

Наконецъ, въ видахъ облегченія пріобрѣтенія и обмѣна произведеній искусства между любителями и собирателями, отведено будетъ широкое мѣсто для всякаго рода объявленій, касающихся этого предмета.

Въ распоряженіи редакціи имѣются, для ближайшихъ номеровъ журнала, слѣдующія статьи:

А. Бенуа — «Впечатлѣнія о музеяхъ Испаніи»; Бар. Н. Н. Врангель—«Очерки по исторіи миніатюры въ Россіи»; В. В. Голубевъ «Джорджоне»; И. Грабарь — «Ѳ. А. Алексѣевъ», «Луиджи Руска»; Gottschewski — «Выставка въ Перуджіи»; G. Geffroy — «Шарденъ и Фрагонаръ»; В. Я. Курбатовъ — «Замѣтки о зданіяхъ стараго Петербурга»; Н. К. Леманъ—«Миніатюры Фюгера»; Сергѣй Маковскій—«Веласкезы Эрмитажа»; Н. К. Рерихъ — «Красота древне-русской стѣнописи»; Н. И. Романовъ — «Федотовъ»; А. А. Ростиславовъ—«Владиміро-Суздальская старина»; А. Сомовъ—«Марія Колло»; П. Симони — «Русская рукописная книга»; А. А. Трубниковъ—«Голландскіе пейзажи»; Бар. А. Е. Фелькерзамъ — «О старинныхъ восточныхъ коврахъ».

Журналъ выходитъ 15-го числа каждаго мѣсяца и заключаетъ въ себѣ не менѣе двухъ печатныхъ листовъ со многими воспроизведеніями автотипіей и фотогравюрой.

Цѣна 6 рублей въ годъ, съ доставкою и пересылкою 6 р. 50 к. За границу—20 франковъ. Въ розничной продажѣ цѣна номера—75 к. Разсрочка допускается при подпискѣ только въ конторѣ редакціи. Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ—въ конторѣ редакціи (Соляной пер., 7; тип. «Сиріусъ») и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, Риккера, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ: въ книжныхъ магазинахъ «Новаго Времени», Вольфа, Шибанова и Лахтина-Сырейщикова.

Розничная продажа первыхъ трехъ номеровъ прекращена.

ПРОДАЮТСЯ:

1) Законченный этюдъ Левитана, писанный масломъ. Справиться въ редакціи.

2) Портретъ герцога, фламандской раб. XVII в., на деревѣ. Ц. 300 р. Спр. въ ред.

3) Портретъ работы К. Марато, великолѣпно сохранившійся. Редакція М. Б.

4) Зол. кольцо съ вырѣзанной на камнѣ Ледой (раб. Pichler'a). Цѣна 45 р. Спр. въ ред.

5) Часы золоч. бронзы, подписные, раб. Томира: женщина и амуръ у колодца. Цѣна 500 р. Спр. въ ред.

ИЩУТЪ КУПИТЬ:

1) Мраморъ работы русскихъ скульпторовъ Шубина или Козловскаго. Ред. № 71.

2) Миніатюры работы русскихъ мастеровъ. Редакція, литера А.

3) Русскія и иностранныя книги по вопросамъ театра и костюма. Редакція: М. Б.

4) Русскія рукописныя книги до конца XVII столѣтія. Обращаться въ редакцію.

5) Старинный шкафъ рѣзного дерева преимущественно XVII вѣка, французской работы.—М.

Журналъ издается при Кружкѣ Любителей Русскихъ Изящныхъ Изданій.
Издатель П. П. Вейнеръ. Редакторъ В. А. Верещагинъ.
Отдѣлъ Хроники—подъ редакціей Сергѣя Маковскаго.

Тип. „Сиріусъ“. Спб. Соляной пер., 7.

Нигольмъ. Peter Nieholm.

Проситъ о принятіи его въ мастера и. ц. въ 1802 г. Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ въ 1825 г.

Нигольмъ. Carl Christoph Nyholm.

Родомъ изъ Копенгагена. Въ 1808 г. упомянутъ какъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Ушелъ изъ цеха въ 1820 г. Держалъ мастерскую еще въ 1828 г.

Никола. Antoine Nicolas.

Переселился въ С.-Петербургъ съ охранной грамотой 25/13 іюня 1807 г., выданной ему посланникомъ, графомъ Лендорфомъ. Зол. дѣл. и галантерейный мастеръ и. ц. съ 1798 г. Въ 1822 г. помощникъ старосты, а съ 1824-1825 г. цеховой староста. Съ 1803 по 1831, болѣе семи человѣкъ кончили у него ученіе.

Нильсонъ. Christian Nielson.

Родомъ изъ Копенгагена. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1777 г. Въ 1788 г. помощникъ старосты, а въ 1789—1790 г. цеховой староста. Съ 1787 по 1797 г. у него 3 ученика кончили ученіе.

Нильсонъ. Matthias Warnihim Nilson (то же: Nathan W. Nilson).

Родомъ изъ Карлстада въ Швеціи. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Умеръ въ 1790 г.

Новакъ. Joseph Nowack.

Родомъ изъ Праги. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1787 г.

Новакъ. Franz Nowack.

Родомъ изъ Праги. Вѣроятно братъ предыдущаго. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1783 г. Съ 1788 по 1800 г. 4 ученика кончили у него ученіе.

Нодэ. Pierre Naudé.

Мастеръ и. ц. въ 1734 и 1740 гг.; ученикомъ его былъ Стефанъ Адамъ.

Норманъ. Jacob Norman.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1741 г.

Норстремъ. Peter Norström.

Ученикъ І. Ф. Дункеля; подмастерье въ 1752 г. Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Помощникъ цеховаго старосты съ 1771 по 1778 г., умеръ до 1786 г. Съ 1766 по 1780 г. 3 ученика кончили у него ученіе.

Норстремъ. Johann Friedrich Norström.

Ученикъ мастера І. Ф. Дункеля до 1752 г. Потомъ мастеръ и. ц. Его ученикъ Цвенгофъ кончилъ у него ученіе въ 1761 г.

О.

Обергъ. Johann Aberg (Oberg).

Шведъ, родомъ изъ Борго. Серебр. дѣлъ мастеръ съ 7 янв. 1786 г. Ученикъ его J. Teschke подмастерье въ 1788 г.

Окербломъ. Johann Heinrich Ockerblom (Ackerblom).



Родился около 1763 г. въ Уганиме въ Кареліи. Сынъ земскаго писаря. Съ 1773 по 1780 ученикъ мастера Claes Johann Ehlers. Съ 1780 по 1790 г. подмастерье. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1790 г. Работалъ для Имп. Двора: Умеръ въ 1827 г. Учениками его были; C. H Ockerblom 1791—1796; A. Kiljuin до 1801 г.; B. I. Ziliakus до 1802 г.; M. Laukander до 1805 г.; Johann Lilieberg до 1822 г.; G. M. Ockerblom до 1827 г. и J. Müra до 1827 г.

Окербломъ. Carl Heinrich Ockerblom.

Родился около 1780 г. Вѣроятно братъ предыдущаго. Съ 1791 по 1796 г. учился у J. H. Ockerblom'а. Съ 1796 по 1804 г. подмастерье; сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1804 г. Въ 1806 г. имѣлъ паспортъ изъ Выборга. Работалъ еще въ 1808 г. Онъ имѣлъ двухъ учениковъ: M. Bömberg и P. Silvernör.

Окербломъ. Johann Friedrich Ockerblom.





Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ Іоганна Генриха О., былъ до 1817 г. ученикомъ C. A. Jantzen'а. Съ 1817 г.



Табакерка XVIII в. раб. Позье.
Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.

подмастерье, потомъ серебр. дѣлъ мастеръ п. ц. Съ 1825 г. неоднократно работалъ для Имп. Двора. Особенно много заказовъ онъ получилъ въ 1834-1839 гг. Умеръ въ 1840 г.

Окерманъ. Andreas Ockermann (Ackermann).

Шведскій подданный. Имѣлъ паспортъ изъ г. Дерпта съ окт. 1804 г. Мастеръ п. ц. съ окт. 1805 г.

Оксманъ. Johann Oxmann.

Мастеръ п. ц. съ 1721 г.

Оксманъ. Heinrich Oxmann.

Вѣроятно братъ предыдущаго. Съ 1719 по 1727 г. ученикъ мастера Johann Jasper'а. Въ 1750 г. цеховой староста. Учениками его были F. van Wuntzel съ 1748 по 1751 г. и H. Munnee съ 1751 по 1755 г.

Ола. Daniel Ohla.

Зол. дѣлъ мастеръ п. ц. съ 1799 г. Въ 1805 г. имѣлъ прусскій паспортъ. Въ цехѣ еще въ 1832 г.

Олофсонъ. George Friedrich Oloffson.

Родился въ Перновѣ, Лифляндской губ. Сынъ приказчика. Мастеръ п. ц. съ 9 ноября 1780 г.

Омонъ. Athanase Omont.

Родился въ Парижѣ. Мастеръ п. ц. съ 30 мая 1787 г.

Опманъ. Heinrich Opmann.

Мастеръ п. ц. съ января 1735 г.

Оротэ. Auroté

Родомъ французъ. Одинъ изъ лучшихъ оправщиковъ (metteur en oeuvre). Получилъ по рекомендаціи ювелира Позьэ порученіе отъ Бецкаго работать съ Позьэ надъ Императорской короной Екатерины II въ 1762 г. Онъ не состоялъ въ цехѣ.

Осоланусъ. Carl Osolanus.

Родомъ изъ Тюрсовы въ Финляндіи. Въ теченіе 5 лѣтъ ученикомъ мастера W. Donath. Подмастерье въ мартѣ 1793 г. Зол. дѣлъ мастеръ п. ц. съ 16 окт. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1823 г. Съ 1805 по 1823 г. у него кончили ученіе 4 ученика. Jacob Osolanus, вѣроятно его сынъ, былъ ювелиромъ, мастеромъ п. ц. и въ 1830 г. цеховымъ старостой.

Отто. Gustav George Otto.

Родомъ изъ г. Ревеля. Мастеръ п. ц. съ 15 авг. 1782 г.

П.

Пазуловъ.

Придворный ювелиръ въ С.-Петербургѣ (1721—1723) (См. М. И. Семевскій, Царица Екатерина Алексѣевна 1692—1724. С.-Птб. 1884).

Паландеръ. Andreas Wilhelm Pallander.

Родомъ изъ Финляндіи. Съ 1786 по 1792 г. ученикъ P. Armann'а. Серебр. дѣлъ мастеръ п. ц. съ 12 мая 1796 г. Другой Палландеръ, Carl Gustav, изъ Выборга, учился у мастера P. Solitander и сдѣлался въ 1793 г. подмастерьемъ.

Паландеръ. Gabriel Burchard Palander.

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера J. G. Scharff'а. Въ январѣ 1802 г. подмастерье; мастеръ п. ц. съ 1804 г.

Пальмъ. Adam Palm (Ballm).

Принятъ въ ученики и. ц. въ 1734 г. Подмастерье съ 1739 по 1748 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 іюня 1748 г.

Пальмъ. Carl Gustav Palm.

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 22 іюля 1749 г. Получалъ въ 1753 г. заказы отъ придворной конторы. Съ 1754 по 1759 г. зильберденеръ Высочайшаго Двора. Нѣкоторыя вещи его работы хранятся въ кладовыхъ Зимняго дворца.

Пальмъ. Johann Reinhold Palm.

Сынъ одного изъ предыдущихъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера J. Duc'a до 1773 г. Кажется, что былъ потомъ принятъ въ мастера и. ц. и что работалъ еще въ 1825 г., т. к. въ этомъ году упоминается мастеръ Иванъ Пальмъ.

Паннашъ. Emanuel George Pannasch.

Имѣлъ Саксонскій паспортъ съ 1796 г. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1809 г. Съ 1809 по 1820 г. не имѣлъ собственной мастерской какъ зол. дѣлъ мастеръ, а занимался одинъ, какъ эмальеръ и живописецъ на эмали. Въ теченіе этого времени онъ жилъ внѣ столицы. Съ 1821 по 1833 г. онъ почти исключительно занимался выдѣлываніемъ орденскихъ знаковъ.

Папе. Alexander Friedrich Pape (Pappe).

Родился въ С.-Петербургѣ. Съ 1794 по 1799 г. ученикъ зол. дѣлъ мастера Шрамма. Въ 1808 г. упомянутъ между мастерами и. ц. Другой Папе, Христіанъ, вѣроятно братъ предыдущаго, былъ ученикомъ зол. дѣлъ мастера Ташнера и сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

Паскевичъ. Andreas Paskewitz (Paschkovitz).

Имѣлъ паспортъ отъ Германскаго Императора съ 1791 г. Галантер. мастеръ и. ц. Съ 18 янв. 1798 г. Въ 1805 г. у него кончили ученіе В. Фалькъ и Г. Ганъ.

Пауеръ. Leopold Pauer.

Мастеръ и. ц. съ 9 іюня 1748 г.

Пеллегрино. Ludvig Michael Pellegrino.

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился до 1804 г. у галантер. мастера F. L. Wilhelm. Въ 1809 г. упомянутъ какъ мастеръ и. ц.

Переславской. Сидоръ Никоновъ.

Изъ дворовыхъ людей отст. полковника Сергѣя Шкурина. Родился въ 1763 г. Приписался въ Вѣчный Русскій Цехъ въ 1810 по 1811 гг.

Петерсенъ. Peter Petersen.

Родомъ изъ Копенгагена. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 4 окт. 1788 г. До 1798 г. у него учился І. Бломъ. Онъ имѣлъ свою мастерскую на Адмиральской улицѣ въ домѣ № 89, и умеръ въ 1800 г., оставивъ вдову.

Петманъ. Heinrich Petmann.

PETMAN

Родомъ шведъ. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ октября 1805 г. Умеръ 2 апр. 1818 г. оставивъ вдову Juliane Petmann, рожд. Krick и сына Генриха, коего опекуны были мастера І. Окербломъ и Г. Стангъ. Петманъ работалъ для Высочайшаго Двора.

Петрешъ. Petresch (Petrasch).
Мастеръ и. ц. съ 1791 г. Упоминается еще въ 1825 г.

Пецъ. Friedrich Wilhelm Paetz (Betz).

Родомъ изъ Франкенгаузена. Ученикъ мастеровъ Рейнгарда и Кюне. Подмастерье въ 1800 г. Галантер. мастеръ съ дек. 1814 или 1816 г.

Пипенбергъ. Otto Jhoann Püpenberg (Pippenberg).

Родомъ изъ Нарвы. Мастеръ и. ц. съ 16 іюля 1780 г.

Пицкеръ. Johann Friedrich Pietzker.

Родился въ С.-Петербургѣ. Датскій подданный. Съ 1792 по 1797 г. ученикъ мастера Г. Г. Лемана. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 20 окт. 1802 г. Това-



Табакерка XVIII в. раб. Позье
Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.

рищъ старосты въ 1810 и 1811 гг., а въ 1814 г. цеховой староста. До 1804 г. его ученикомъ былъ Paul Montendre.

Пицкеръ. Carl Heinrich Pietzker.

Братъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера Лемана до 1798 г.; потомъ ювелиръ и мастеръ и. ц. Работалъ еще въ 1821 г. Третій братъ: Gottlieb Pietzker, родившійся въ С.-Петербургѣ, былъ ученикомъ галантер. мастера Франка и сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

Позьэ. Jérémie Pauzié.

Родился въ сентябрѣ 1716 г. въ Женевѣ. Сынъ Etienne Pauzié и Suzanne Bouvero. Женатъ былъ на Madeleine-Marie N. N., нѣмка изъ Лифляндск. губ. Его записки изданы на русскомъ языкѣ въ Русской Старинѣ 1870 г., откуда и мы почерпнули слѣдующія свѣдѣнія. Въ 1729 г. тринадцатилѣтнимъ мальчикомъ пѣшкомъ проходитъ вмѣстѣ съ отцомъ своимъ всю Швейцарію, Германію, Голландію, садится въ Гамбургѣ на корабль и приплываетъ въ С.-Петербургъ, въ томъ же 1729 г. въ царствованіе Петра II. Дворъ въ Москвѣ, и оба Позьэ отправляются туда, гдѣ и находился братъ отца Pierre P., служившій хирургомъ. Онъ рекомендуетъ родственниковъ бригадиру Ролану и тотъ записываетъ молодого П. сержантомъ въ армейскій полкъ, и отправляется съ обоими П. въ Архангельскъ. Такъ какъ онъ скоро послѣ прибытія туда умираетъ, оба Позьэ возвращаются опять въ Москву, гдѣ отецъ умираетъ въ 1731 г. Передъ смертью отцу еще удалось заключить договоръ объ отдачѣ сына на семь лѣтъ въ ученье въ С.-Петербургъ къ придворному брильянтщику французу Gravero, гдѣ онъ остался ученикомъ и подмастерьемъ до 1740 г. Первую свою собственную мастерскую П. открываетъ въ 1740 г. въ артиллерійскомъ кварталѣ (нынѣшняя Литейная часть). Еврей Либманъ, который пользовался большимъ почетомъ при дворѣ регента Бирона, одолжаетъ ему средства на это и доставляетъ ему заказы и работу. Спеціальность его заключалась въ рѣзкѣ и оцѣнкѣ камней; но онъ работалъ и какъ зол. дѣлъ мастеръ. Искусство въ работѣ, акуратность въ исполненіи, честность и готовность оказывать кредитъ заказчикамъ привлекали къ нему много заказовъ. Императрица Анна Іоанновна, Регентша Анна Леопольдовна, Императрица Елисавета, Императоръ Петръ III и Императрица Екатерина II послѣдовательно дѣлаютъ ему заказы, часто призываютъ его къ себѣ, говорятъ съ нимъ. Особенно милостиво относится къ нему Имп. Елизавета Петровна. Вслѣдъ за особами Царской фамиліи съ Позьэ входятъ въ частыя сношенія временщики каждаго новаго правленія: Биронъ, Левенвольде, Линаръ, Лестокъ, Шуваловы, Воронцовы, Разумовскіе, Принцъ Георгъ Голштейнскій и его семейство, Понятовскій, братья Орловы,—все это его заказчики, знакомые, даже хорошіе пріятели какъ напр. гр. Лестокъ. Представители иноземныхъ дворовъ при русск. Дворѣ также его хорошо знаютъ, какъ напр. гр. Эстергази. Въ послѣдніе годы царствованія Имп. Елисаветы Петровны бывали случаи, когда П. является посредникомъ въ сношеніяхъ великаго канцлера Россіи съ Императрицею. Пять перемѣнъ правленія совершаются на глазахъ Позьэ, въ бытность его при русск. Дворѣ. Но онъ такъ остороженъ, такъ ловокъ и обладаетъ такимъ тактомъ, что онъ не попалъ въ какія либо интриги. Въ 1742 г. П. дѣлаетъ по приказанію Императрицы брилліантовую звѣзду Св. Андрея для Принца Морица Саксонскаго. О другихъ работахъ онъ самъ сообщаетъ: «часто нуждались въ богатыхъ табакеркахъ и кольцахъ, на подарки иностраннымъ министрамъ. Эти порученія Императрица Елисавета давала канцлеру Воронцову. Тотъ ни къ кому не обращался, какъ только ко мнѣ». — Въ 1750 г. П. поѣхалъ въ отпускъ въ Швейцарію и привезъ изъ путешествія для Императрицы много драгоцѣнныхъ вещей на 12.000 руб. Петръ III сейчасъ послѣ вступленія на престолъ далъ Позьэ чинъ бригадира. Въ

царствованіе Имп. Елизаветы, Позьэ вступилъ въ компанію съ соотечественникомъ своимъ женевцемъ Louis David Duval на 4 года, но былъ радъ когда освободился отъ этого товарища, впавшаго въ умопомѣшательство.

Тотчасъ по восшествіи на престолъ Императрицы Екатерины II, Позьэ получилъ отъ нея лично приказъ «разломать все, что окажется не въ современномъ вкусѣ и употребить на новую корону, которую она желала имѣть къ коронаціи». «Я выбралъ между вещами все, что могло годиться на эту работу, и отобралъ всѣ самые большіе камни». Въ коронѣ оказалось пять фунтовъ вѣсу. Позьэ получилъ за работу 50.000 рублей. Въ томъ же 1762 г. онъ сдѣлалъ въ теченіе двухъ недѣль бриллiантовую звѣзду Св. Андрея, предназначенную для Понятовскаго.

Для особенно цѣнныхъ предметовъ П. имѣлъ привычку сперва дѣлать восковую модель. Объ этомъ онъ пишетъ: «Я рѣшилъ, что прежде, чѣмъ дѣлать самую работу, необходимо сдѣлать модель изъ воска, причемъ расположить на ней бриллiанты такимъ образомъ, чтобы можно было судить о вещи такъ же хорошо, какъ будто она была уже отдѣлана».

Въ виду частыхъ обмановъ, которымъ онъ подвергался со стороны многихъ изъ его заказчиковъ, даже вельможъ русскихъ, Позьэ, испуганный мыслью потерять послѣдній капиталъ, нажитый тридцатилѣтнимъ упорнымъ трудомъ, рѣшился оставить навсегда Россію. Онъ отдалъ свой магазинъ своимъ прикащикамъ Матюи и Ваутаху, и подъ видомъ кратковременнаго отпуска, уѣзжаетъ въ январѣ 1764 г. съ титуломъ придворнаго ювелира изъ Россіи, съ женою, взрослыми дочерьми и съ капиталомъ. Капиталъ этотъ далъ ему возможность мирно прожить около 15 лѣтъ на своей родинѣ въ Швейцаріи, гдѣ онъ и умеръ 2 или 30 декабря 1779 г,

Клеймо Позьэ не извѣстно. Можетъ быть, что онъ какъ ювелиръ, не состоявшій мастеромъ цеха, совсѣмъ не употреблялъ клейма. Тѣмъ не менѣе мы можемъ съ извѣстной увѣренностью предполагать, что нѣкоторыя вещи безъ всякихъ клеймъ, хранящіяся въ Имп. Эрмитажѣ и въ Бриллiантовой Комнатѣ Зимняго Дворца — его работы.

Помо. Hermann Friedrich Pomo.



Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г. Съ 1787 г. по 1789 у него кончили ученіе: Г. Ф. Помо, И. I. Лети и Г. Шмидтъ.

Помо. Georg Friedrich Pomo.

Сынъ или племянникъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился у Г. Ф. Помо; подмастерье съ 1787 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1797 г. Въ 1811 г. помощникъ цехов. старосты. Въ цехѣ еще въ 1825 г.

Потацъ. Johann Potatz (Bodaz).

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Съ 1760 — 1774 были его учениками: Q. Stoppe, J. P. Urban и François Cormerie.

Потейнъ. Paul Potein.

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Умеръ до 1786 г. Съ 1760 по 1777 г. его учениками были: S. P. Klimpsch, P. Grün, Schröder.

Прагстъ. Johann Christian Pragst.

PRAGST

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ 1791 г. Ремеслу онъ обучался вѣроятно въ Ригѣ, откуда прибылъ въ С.-Петербургъ. Неоднократно онъ работалъ для придворной конторы. Съ 1799 по 1829 г. шесть человѣкъ кончили у него ученіе подмастерьями. Впослѣдствіи въ и. ц. было еще три мастера, носившихъ фамилію Прагстъ.



Табакерка XVIII в. раб. Позье
Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.

Прейсъ. Carl Christian Preiss.

Родомъ Саксонецъ; родился въ Москвѣ. Зол. дѣлъ мастеръ съ 13 іюля 1794 г. Въ 1822 г. отказался принять должность товарища цех. старосты и поэтому долженъ былъ уплатить штрафъ.

Съ 1805 по 1824 г. три человѣка кончили у него ученіе подмастерьями.

Провансаль. Francois Provençal.

Родился въ Берлинѣ. Пріѣхалъ съ паспортомъ изъ Риги съ 1780 г. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1787 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Пюнгеръ. Pünger.

Мастеръ и. ц. съ 1813 г.

Р.

Разумовъ, Ѳедоръ.

Принадлежитъ къ первымъ «серебряникамъ», поселившимся по приказу Петра Великаго въ новой столицѣ. Съ двадцатыхъ годовъ XVIII стол. до 1738 г. онъ исполнялъ заказы для Двора, состоявшіе изъ разной серебр. посуды, какъ шандалы, солонки, фляги и пр. Почти всѣ вещи его работы впослѣдствіи были отданы придворной конторой въ сплавъ.

Ракманъ. Johann Rackmann.

Родомъ изъ Кексгольма. Мастеръ и. ц. около 1800 г. Имѣлъ русскій паспортъ съ 1803 г.

Рамстейнъ. Balthasar Gideon Ramstein.

Въ теченіе 7 лѣтъ былъ ученикомъ мастера В. В. Гильдебрандта съ 1744 по 1751. Потомъ мастеръ и. ц.

Рамстейнъ. Johann Ramstein.

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ гранильщика. Учился у мастера P. Norström'a. Въ 1773 г. подмастерье. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1786 г. Въ 1811 и 1813 г.г. его вдова получала пособіе отъ цеха.

Рахау. Johann Diedrich Rachau.

Мастеръ и. ц. Имѣлъ русскій паспортъ съ 1809 г.

Регенстейнъ. Regenstein.

Мастеръ и. ц. съ 1813 г.

Редеръ. Carl Friedrich Röder.

Родомъ изъ Эльсница въ Саксоніи. Ученикъ мастера Ф. Мерца. Подмастерье въ 1802 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1812 г. Его вдова продолжаетъ дѣло и держитъ мастерскую еще въ 1825 г.

Редингъ. Caspar Isaac Röding

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г.

Резлеръ. Rösler.

Мастеръ и. ц. съ 1799 г.

Реймеръ. Johann Reymer.

Мастеръ и. ц. въ 1718 г., когда онъ вписалъ въ цехъ своего ученика Jacob Köpping.

Реймеръ. Friedrich Carl Reimer.

Серебр. дѣлъ мастеръ съ 15 апр. 1792 г.; ученикомъ его былъ до 1795 г. J. Schmidt.

Рейнгардтъ. August Wilhelm Reinhardt.

Родомъ изъ Артерна въ графствѣ Мансфельдъ. Галантер. мастеръ съ 8 авг. 1789 г. Въ 1799 г. помощникъ цехов. старосты. Умеръ въ 1800 г.

Съ 1798 по 1800 г. у него кончили ученіе подмастерьями 6 учениковъ.

Рейнгардъ. August Wilhelm Reinhard.

Родомъ изъ Саксоніи. Галантерейн. мастеръ и. ц. Въ 1805 г. кончили у него ученіе 2 ученика. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Рейхардтъ. Friedrich Johann Reichardt.

Родомъ изъ Ревеля. Ученикъ мастера Фалька. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 г. Умеръ до 1819 г.

Его вдова Juliane Dorothea Reichardt, урожденная Sahr, родивш. въ С.-Петербургѣ, дочь умершаго сер. дѣлъ мастера Tobias Christian Sahr, родомъ

изъ Гольштиніи, получила въ 1819 г. право продолжать дѣло мужа и держать мастерскую.

Рейхель. Christian Reichel.

Родомъ изъ Саксоніи. Имѣлъ въ 1792 г. русскій паспортъ. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Помощникъ цехов. старосты въ 1793 г.

Рейхъ. Christian Benjamin Reich.

Сынъ Іоанна Якова Рейха. Съ 1777 г. ученикъ мастера J. F. Lang'a. Мастеръ и. ц. съ 1800 года. Умеръ въ 1807 г.

Ренеріусъ. Alexander Renerius

Родомъ изъ Сордавалы въ Финляндіи. Ученикъ мастера Дейхмана. Подмастерье въ 1776 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 г.

Ретмейеръ (Ретмѣеръ). Rettmeyer.

Упоминается въ 1753 г. какъ «иноземскій зол. дѣлъ мастеръ». Дѣлалъ для Императрицы Елисаветы «кастрюльку для варенія помадъ», пробы 82, вѣсомъ 38 ф.

Рецъ. Christian Reetz. d. Aeltere.

Мастеръ и. ц. и помощникъ цехов. старосты въ 1762 г.



Табакерка XVIII в. раб. Позье. *Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.*

Рейхъ. Jacob Gottlieb Reich.

Родомъ изъ Дрездена. Саксонскій паспортъ съ 1786 г. Упомянутъ какъ граверный мастеръ и. ц. въ 1806 г.

Ремеръ. Johann Remer.

Мастеръ и. ц. съ 1735 г.

Ремплеръ. Christoph Andreas Roempler.

Родомъ изъ Саксоніи. Галантер. мастеръ и. ц. съ 1793 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. Его ученикъ Г. Кремеръ сдѣлался подмастерьемъ въ 1797 г.

Рецъ. Christian Reetz d. Jüngere.

Мастеръ и. ц. съ 20 дек. 1764 г. Въ 1776—1777 г. помощникъ старосты; съ 1777 по 1786 г. цеховой староста. Вышелъ изъ цеха въ 1787 г.

Его ученики J. Holtzer и Chr. Reetz дѣлались подмастерьями, первый въ 1772 г., второй въ 1782 г.

Рецъ. Christian Reetz.

Сынъ предыдущаго; учился у отца; въ 1782 г. подмастерье; мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Рецъ. Christoph Reetz.

Родомъ изъ Дессау. Прусскій паспортъ съ 1797 г. Граверный мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Риваге. Jonas Ernst Riwage.

Шведъ, родомъ изъ Енкеппинга. Пріѣхалъ съ паспортомъ изъ Данцига съ 1778 г. Серебр. дѣлъ и галантерейн. мастеръ и. ц. съ 15 августа 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1827 г.

Рингъ. Andreas Gottfried Ring.

Шведъ, родомъ изъ Фридрихсгама. Учился 5 лѣтъ у мастера Karmarck; въ 1795 г. подмастерье. Мастеръ и. ц. съ 1800 года. Работаетъ еще въ 1818 г.

Рислеръ. Peter Matthias Rissler.

Зол. дѣлъ и галантер. мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Помощникъ цеховстаросты въ 1791 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. Съ 1794 по 1804 г. у него кончили ученіе 4 ученика.



Табакерка XVIII в. раб. Позье

Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.

Риваге. Carl Ernst Riwage.

Сынъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился ремеслу у отца. Подмастерье въ 1806 г. Потомъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Работалъ еще въ 1836 г.

Рикерсъ. Carl Gottfried Rickers.

Родомъ изъ Нарвы. Мастеръ и. ц. съ 24 янв. 1785 г.

Рингель. Carl Ringel.

Мастеръ и. ц. съ 1765 г.

Рингель. Jacob Ringel.

Родился въ Москвѣ. Мастеръ и. ц. съ мая 1806 г.

Рислеръ. Peter B. Rissler.

Сынъ предыдущаго; родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у отца. Мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Рислеръ. Johann Peter (Friedrich) Rissler.

Братъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у отца. Подмастерье въ 1799 г. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Въ 1810 г. цехъ его оштрафовалъ на 30 рублей за оскорбленіе трехъ цеховыхъ старостъ.

ИЛЛЮСТРАЦІИ

Внѣ текста:

ILLUSTRATIONS

Hors texte:

Въ объявленіи книгоиздательства «Сиріусъ» вкралась опечатка передъ строкой: Записки Пущина,... пропущена строка:

ИМѢЮТСЯ НА СКЛАДѢ:

ВЪ ПРИЛОЖЕНІИ:

DANS LE SUPPLÉMENT:

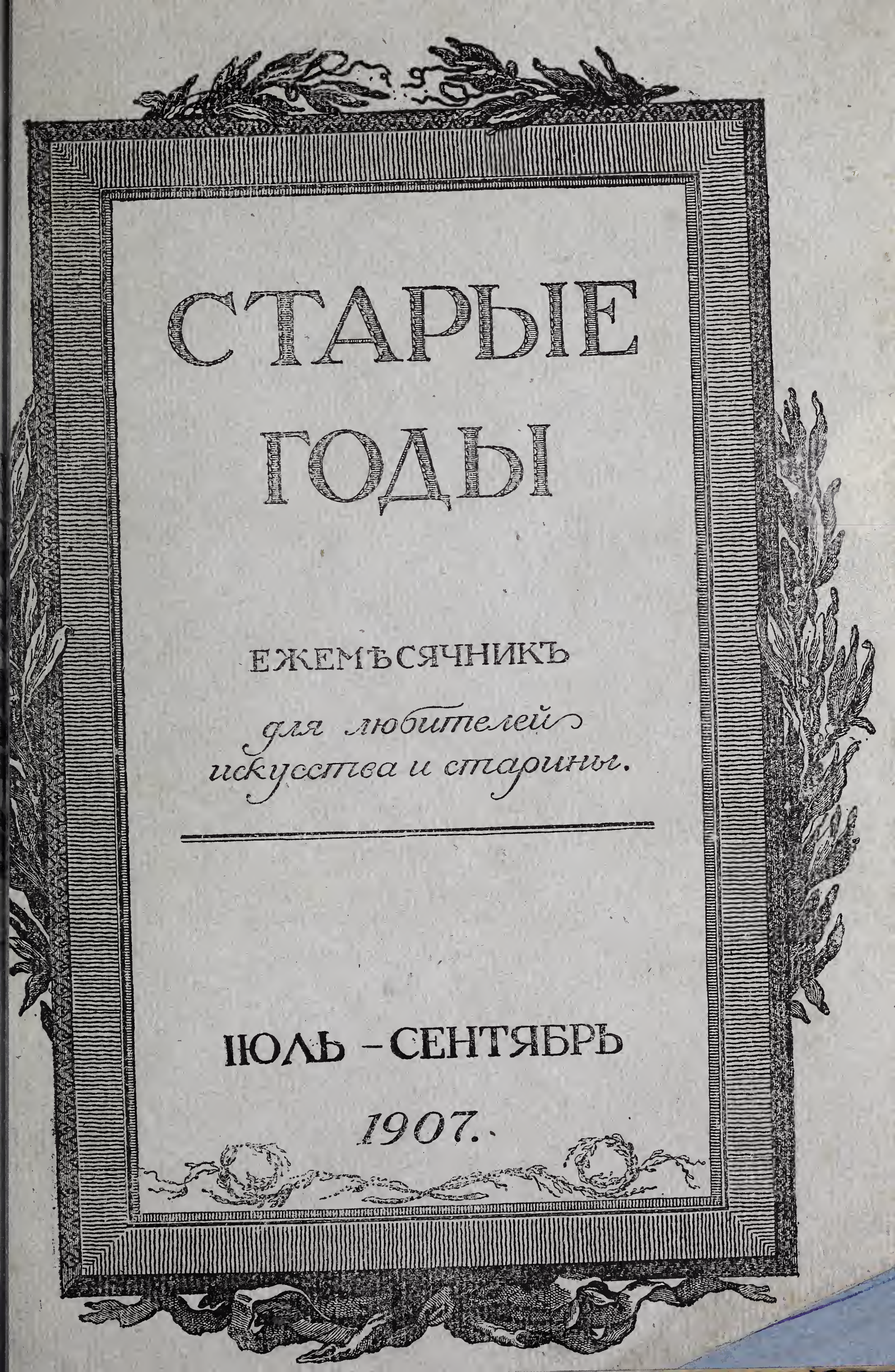
СТАРЫЕ ГОДЫ

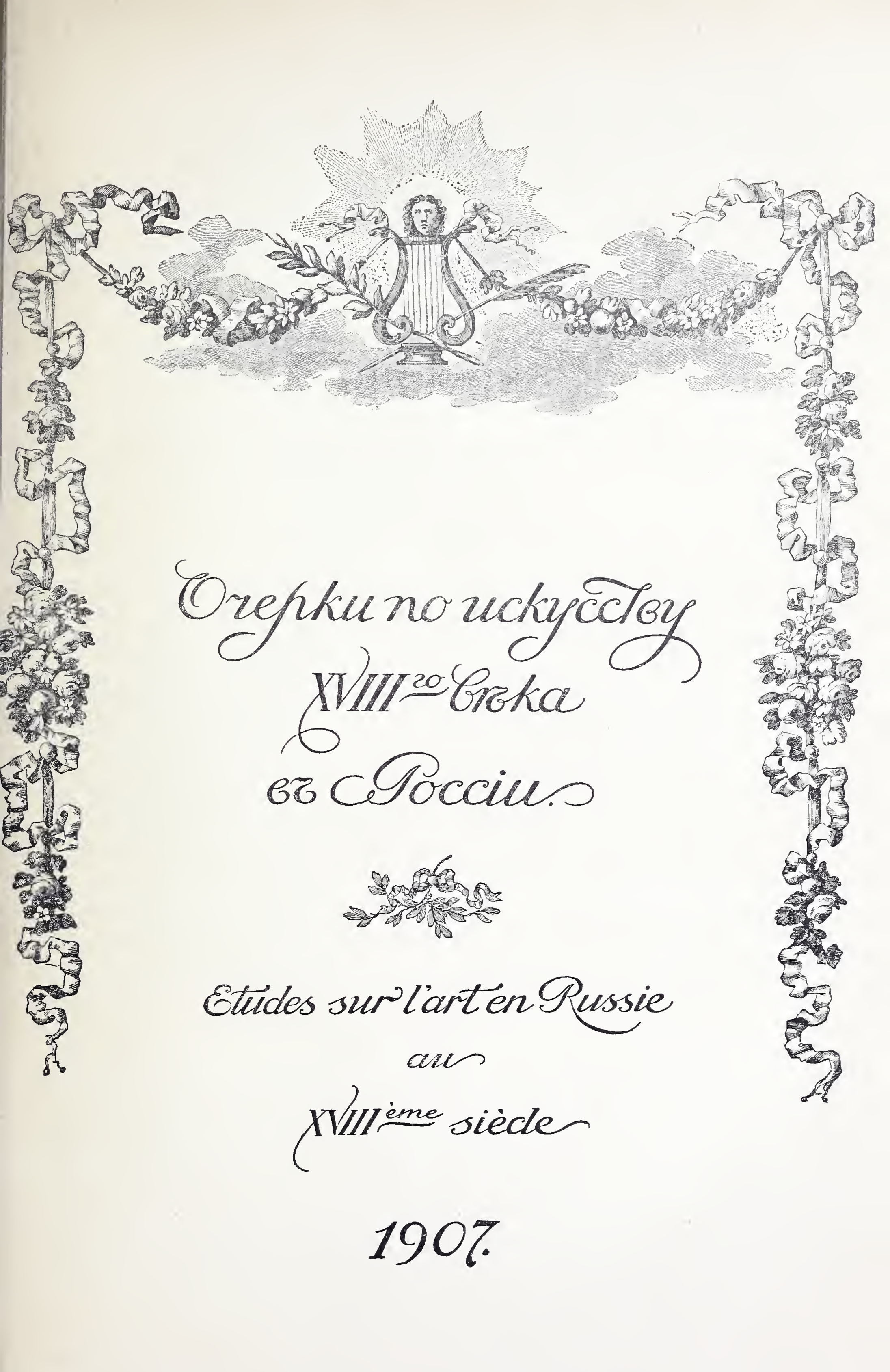
ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины.

Контора редакцiи Спб. Соляной пер., 7. (Тип. „Сирiусъ“).

Цѣна на годовую подписку 6 руб., съ доставкою и пересылкою 6 р. 50 к.
Цѣна на годовой абонементъ заграничнымъ подписчикамъ 20 франк.
Въ розничной продажѣ цѣна выпуску—75 к.
Отдѣльная продажа предыдущихъ выпусковъ прекращена.


СТАРЫЕ
ГОДЫ
ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ
для любителей
искусства и старины.
ІЮЛЬ - СЕНТЯБРЬ
1907.



Очерки по искусству XVIII-го вѣка въ Россіи.

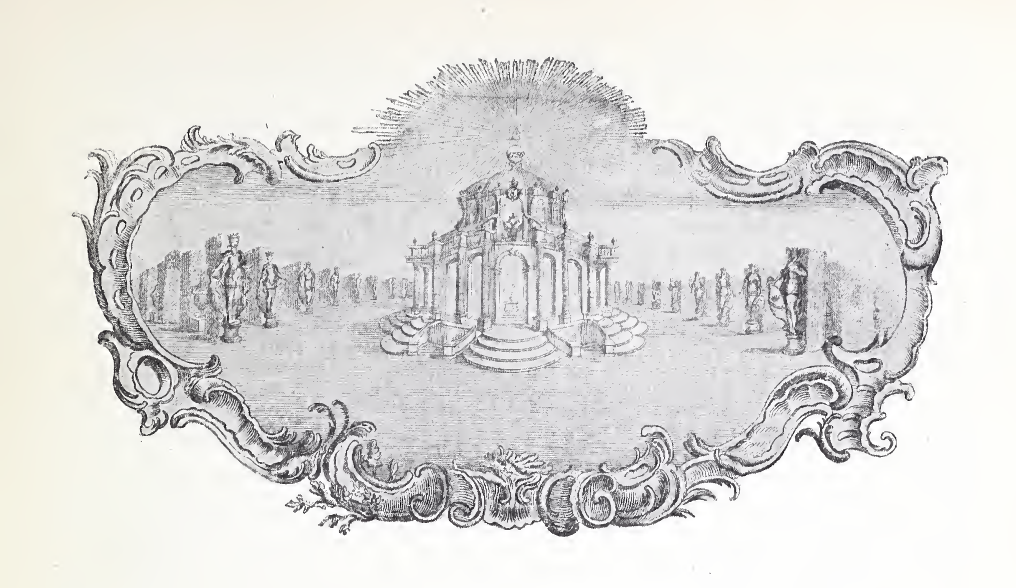
Etudes sur l'art en Russie au XVIIIème siècle

1907.



Растрелли—отецъ. Нептунъ.
(Собраніе гр. С. А. Строганова.)

Rastrelli—père. Neptune.
(Collection du comte S. Stroganoff.)



СКУЛЬПТОРЫ XVIII ВѢКА ВЪ РОССІИ

(La sculpture en Russie au XVIII-e siècle, par le baron N. Wrangel).

Исторія русскаго искусства въ эпоху преобразованія Россіи до сихъ поръ еще мало изслѣдована и немногія попытки въ этой области большею частью касаются исторіи живописи. Но и все развитіе русскаго ваянія XVIII-го вѣка представляетъ не меньшій интересъ для историка культуры этой эпохи. До-Петровская Русь оставила намъ нѣкоторые весьма любопытные образцы скульптурныхъ изображеній, исполненныхъ русскими художниками, но самые интересные памятники ваянія въ Россіи должны быть отнесены къ XVIII столѣтію.

Петръ Великій, вопреки сложившемуся о немъ мнѣнію, былъ вовсе не такъ далекъ отъ пониманія искусства и его геніальные замыслы нашли себѣ отраженіе и въ этой области русской культуры. Дѣтскіе годы Петра проходятъ среди сказочно-прекрасныхъ палатъ Царя Алексѣя Михайловича, тамъ гдѣ въ затѣйливыхъ хоромахъ стоитъ причудливая рѣзная нѣмецкая и польская мебель, тамъ гдѣ райскимъ заревомъ горятъ золотые обои стѣнъ, гдѣ «шкатуны янтарные и ларцы кипарисные», гдѣ «ковры золотые по землѣ алой», гдѣ «шенданы серебряные, вызолоченные, стоячіе и висячіе» [1]), гдѣ глядятъ со стѣнъ строгіе задумчивые лики святыхъ иконъ Симона Ушакова и Салтанова,— тамъ гдѣ все сказка, красота и великолѣпіе. «Потѣшныя издѣлія»— игрушки,—забавы дѣтскихъ лѣтъ Петра «бабы деревянныя», «шкатунки звѣздами и травами расписанныя»—все развиваетъ вкусъ будущаго Императора Россіи. Лучшіе мастера иконнаго и фряжскаго письма пишутъ картины для Великаго Государя Петра Алексѣевича. По заказу Петра пишутся картины «бои полевые, противу нѣмецкаго образца», «воинскаго ходу воинскихъ людей», берутся даже въ Азовскій походъ живописцы [2]). Всѣ дѣтскіе и юношескіе годы Петра показываютъ его интересъ къ искусству. Въ болѣе зрѣлые годы Петръ Великій еще живѣе интересуется живописью, скульптурой и архитектурой. Будучи въ

Парижѣ, Петръ любуется произведеніями Гобеленовой мануфактуры, которыя регентъ и подноситъ ему [3]). Въ Голландіи великій монархъ съ любовью и вниманіемъ разсматриваетъ произведенія мѣстныхъ живописцевъ. «A Amsterdam il visita les maîtres les plus connus de ce temps», пишетъ Штелинъ [4]), «il passoit souvent des heures entières à les voir travailler, il les entretenoit de leur art, et se formait un jugement délicat. Il se plaisoit surtout aux productions de l'école flamande et brabançonne, et il s'en fit une collection considérable. Ses favoris étoient Rubens, van Dyck, Rembrandt, Jan Steen, Wouvermann, Breughel, van der Werff et van Ostade» [5]).

Распоряженія Петра Великаго по постройкѣ въ Петергофѣ также достаточно свидѣтельствуютъ объ интересѣ великаго Императора ко всему касающемуся до искусства [6]). Въ области скульптуры, какъ и въ другихъ видна рѣзкая перемѣна направленія господствовавшаго въ дореформенной Россіи. Иностранные мастера, во множествѣ пріѣхавшіе въ Россію, сильно вліяютъ на своихъ русскихъ учениковъ и эта смѣсь утонченнаго европейскаго вкуса съ чисто русскою, реально-грубою непосредственностью и составляетъ самую интересную и своеобразно-прекрасную черту всего русскаго искусства первой половины XVIII-го столѣтія.

Первые скульпторы, вызванные Петромъ Великимъ изъ-за границы были нѣмцы и французы и ихъ работы относятся скорѣе къ области орнаментальной скульптуры: рѣзьбы носовыхъ частей кораблей и украшенія фронтоновъ зданій. Таковы работы Конрада Оснера (1669—1747) и его сына, Генриха Эгельгрессера, Филиппа Шпекле и русскихъ ихъ современниковъ Куломзина и Исеева. Другіе почти всецѣло занимались рѣзьбой по дереву для украшеній вновь строящихся дворцовъ и среди этихъ мастеровъ наиболѣе часто встрѣчаются имена: Конрада Гана [7]), Керъ-Дасье [8]) (Coeur Dacier), Иванова [9]), Сенъ Лорана [10]), извѣстнаго рѣзчика Мишеля [11]), Нуазетъ-Сманжа [12]), Соважа [13]), Фолетта [14]), Руста [15]) и Энгель-Празоло [16]), но работы ихъ до насъ, къ сожалѣнію, не сохранились. Исключеніе составляетъ только Оснеръ-старшій, образцомъ искусства котораго можетъ служить рельефъ Петровскихъ воротъ Петропавловской крѣпости, изображающій «Симона волхва, низвергаемаго Петромъ Апостоломъ», произведеніе, относимое къ 1717 году [17]). Въ эту же эпоху работаютъ голландскіе скульпторы Н. Кнакъ († 1725) и Абрагамъ де-Физъ, которые въ 1704 году, вмѣстѣ со множествомъ другихъ мастеровъ были выписаны въ Россію адмираломъ Крюйсомъ. Всѣ они состояли при Адмиралтействѣ и произведенія ихъ не дошли до нашего времени. Но среди всѣхъ этихъ незначительныхъ мастеровъ, имена которыхъ составляютъ для насъ загадку,—выдѣляется замѣчательный художникъ, одинъ изъ лучшихъ скульпторовъ, работавшихъ въ Россіи,—графъ Карло Бартоломео Растрелли старшій (†1744 [18]).

Растрелли былъ вызванъ въ Россію по договору, учиненному съ нимъ Лефортомъ въ Парижѣ [19]), обязуясь «работать въ службѣ Царскаго Величества въ кумиродѣліи всякихъ фигуръ, въ мраморе... для фонтановъ и бросовыхъ водъ (или тѣхъ которыя вверхъ прыскаютъ)... въ дѣланіи портретовъ изъ воску и въ гипсѣ, которые подобны живымъ людямъ въ литіи, въ архитектурѣ, въ дѣланіи декорацій или прикрасъ



Растрелли-отецъ. Петръ Великій (Зимній Дворецъ). *Rastrelli-père. Pierre le Grand (Palais d'Hiver).*

и машинъ къ театрамъ оперскимъ и комедіанскимъ». Въ этихъ разнообразныхъ работахъ, исполненныхъ Растрелли въ Россіи, отразился мощный талантъ этого замѣчательнаго мастера. Въ нихъ живетъ тотъ грозный духъ страшной эпохи Преобразователя, который всю первую половину XVIII-го столѣтія чувствуется въ Россіи, борьба двухъ элементовъ, начавшаяся при Петрѣ и завершившаяся при Аннѣ. Значительная работа, исполненная Растрелли еще до пріѣзда его въ Россію, былъ — какъ говоритъ Петровъ—мавзолей надъ прахомъ Симона Арно, маркиза Помпонне [20]), благодаря чему Растрелли вошелъ въ моду и въ 1704 г. получилъ отъ Ватиканскаго двора графское достоинство.

Дальнѣйшая дѣятельность его всецѣло принадлежитъ Россіи. Здѣсь исполнилъ онъ огромное количество работъ, къ сожалѣнію въ большинствѣ погибшихъ, но даже то немногое, что сохранилось до нашего времени, свидѣтельствуетъ объ его замѣчательномъ талантѣ.

Бронзовый бюстъ Петра Великаго [21]) (1723 года), хранящійся въ Бѣлой Залѣ Зимняго дворца, прекрасенъ по своему сходству, красотѣ скульптурной массы, замѣчательному чисто-ювелирному мастерству исполненія детальныхъ украшеній, наконецъ всѣмъ общимъ грознымъ величіемъ царя, того, котораго раскольники въ страхѣ называли антихристомъ и отъ одного взгляда котораго у Ѳеодосія Яновскаго «колѣнки потряслися» [22]). Это произведеніе, исполненное за два года до смерти Государя—одно изъ лучшихъ изображеній его личности и его эпохи. Къ тому же времени слѣдуетъ отнести прекрасную статуэтку «Нептунъ» [23]), находящуюся во дворцѣ Строганова на Невскомъ [24]). Сидящая фигура Петра Великаго подъ балдахиномъ (въ Петровской галереѣ Эрмитажа), страшная своей жизненной правдой, исполнена Растрелли вскорѣ послѣ смерти Императора [25]), восковые слѣпки съ лица котораго [26]) послужили Растрелли, снимавшему ихъ, моделью этого изображенія. Нѣсколько позже лѣпилъ Растрелли отлитый при Екатеринѣ II памятникъ Петру I передъ Инженернымъ Замкомъ [27]), а въ 1732—41 гг.—свое изумительное произведеніе: Императрицу Анну съ арапченкомъ [28]). Это лучшее изъ дошедшихъ до насъ изображеній «престрашнаго взору» Императрицы по своей реальной фантастичности одна изъ самыхъ жгучихъ характеристикъ загадочной эпохи Царицы-охотницы.

Здѣсь еще есть та мощная Россія, которая прекрасна и страшна и притягательна въ соединеніи съ чуждымъ ей, но все же привитымъ великолѣпіемъ французскаго двора Короля-Солнца. Послѣднія дошедшія до насъ работы Растрелли — три прекрасныхъ барельефныхъ портрета Петра, Анны и Елисаветы хранятся въ Московской Оружейной Палатѣ и въ нихъ тотъ же мощный талантъ Растрелли свидѣтельствуетъ, что до конца своей жизни онъ оставался замѣчательнымъ мастеромъ, художникомъ, соединившимъ въ своихъ произведеніяхъ характеристику лицъ съ красотой стилизованной формы.

Одновременно съ Растрелли старшимъ пріѣхалъ въ Россію [29]) изъ Парижа замѣчательный рѣзчикъ по дереву Николай Пино (Pineau † 1754), переименованный у насъ въ Пиновія и долго работавшій въ Россіи. Будучи еще во Франціи, Пино при дворѣ Людовика XIV былъ извѣстенъ какъ прекрасный скульпторъ, а позже какъ авторъ книги по орнаменту [30]). Пріѣхавъ въ 1716 г. въ Россію, Пино прожилъ здѣсь 25 лѣтъ [31]) и исполнилъ множество орнаментальныхъ скульптурныхъ произведеній [32]). Среди нихъ на первое мѣсто должны быть поставлены тѣ прекрасныя панно, которыя украшаютъ кабинетъ дворца Марли въ Петергофѣ [33]). Тѣмъ же Пино исполняется въ 1726 г. модель «собачкѣ фавориткѣ и уткамъ», находящимся на одномъ изъ фонтановъ Петергофскаго парка [34]), а также вѣроятно имъ же дѣлаются часы и барельефная рѣзьба на лѣстницѣ домика въ Лѣтнемъ саду въ Петербургѣ. «De retour à Paris» пишетъ одинъ изъ его современниковъ [35]), «il crût pouvoir y exercer l'architecture, comme il avait fait en Russie, après la mort de Le Blond; mais surpris de trouver tant d'architectes dans cette capitale, il reprit la sculpture et comme il dessinoit bien et qu'il composoit facilement, il eut une vogue extraordinaire. Ce fut lui qui imagina le contraste dans les ornements. Ce goût fut malheureusement imité par la multitude des artistes; et ceux-ci n'ayant ni

son génie ni ses talents, ont produit un nombre infini de chimères et d'extravagances. Il a laissé un fils ainé, sculpteur dans son genre, mais qui moins hardi dans ses compositions jouit aujourd'hui d'une certaine celébrité, pour les ornements relatifs à la décoration intérieure».

Нѣсколько образцовъ прекрасныхъ рисунковъ Пино находятся въ Петербургѣ въ музеѣ барона Штиглица и, судя по нимъ, Пино былъ не только талантливымъ рѣзчикомъ-скульпторомъ, но и превосходнымъ рисовальщикомъ. Изъ учениковъ Пино долженъ быть отмѣченъ французъ Перардъ [36]), (†1722) помогавшій ему въ его работахъ, но произведенія этого художника мнѣ неизвѣстны.



Н. Пино. Рисунокъ (Музей бар. Штиглица). *N. Pineau. Dessin. (Musée Stieglitz).*

Еще болѣе загадочною личностью является Симонъ (Simon),—французскій скульпторъ, пріѣхавшій съ Пино изъ Парижа и выполнившій въ 1723 г., вмѣстѣ съ нимъ, фигуры басней Эзоповыхъ [37]), авторомъ которыхъ долгое время ошибочно считали, со словъ Наглера [38]), Растрелли. Этотъ Симонъ былъ по всей вѣроятности прекурьезною личностью и въ преклонномъ возрастѣ, возвратясь въ Парижъ, требовалъ отъ Императрицы Екатерины II уплаты какихъ то долговъ Апраксина. «Savez Vous», пишетъ Государыня Фальконе, «l'histoire du maître Simon, qui dans son compte fit un article: tant pour une ideé, qui du 23 au 24 de ce mois pendant la nuit me passa par la tête» [39]). Бѣдный старый скульпторъ умиралъ во Франціи съ голоду и въ 1768 г. Дидеро, писалъ о немъ Фальконе: «Si vous le voyiez, mon ami! mais enfin nous sommes quittes avec nous et avec lui. C'est pourtant un bon diable qui a le malheur d'avoir vécu trop longtemps... Depuis la date de sa créance, il s'est adressé à tous les envoyés de Russie qui l'ont apparemment éconduit par de belles promesses. C'est comme un Russe qui répéterait ici une dette de la minorité de Louis quatorze» [40]).

Современникъ Симона, итальянскій скульпторъ Карло Альбагини также заслуживаетъ неменьшаго вниманія. Работая въ Петербургѣ при Петрѣ, онъ исполнилъ мраморный бюстъ государя, а въ 1722 г. группу «Миръ со Швеціей» [41]), находящуюся въ Лѣтнемъ саду и показывающую въ авторѣ ея манернаго и довольно неумѣлаго мастера, характернаго представителя жеманной

граціи итальянскихъ скульпторовъ XVIII вѣка. Эта изломанность, такъ любимая его современниками, приближаетъ работы Альбагини къ произведеніямъ его одноплеменника талантливаго Антоніо Бонацца такъ цѣнимаго Петромъ [42]). Въ это же время работали въ Россіи скульпторъ-архитекторъ Земцовъ, исполнившій погибшія статуи академической башни [43]), Брукнеръ [44]) и нѣсколько другихъ мастеровъ, въ большинствѣ учениковъ Оснера, преподававшаго въ школѣ при Академіи Наукъ скульптуру.

Такимъ образомъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ свѣдѣній, до насъ дошли лишь жалкіе остатки произведеній эпохи Петра Великаго, но и эти немногіе образцы—все же любопытнѣйшіе документы для историка культуры этого загадочнаго времени.



Наслѣдники Петра въ области искусства не оставили почти никакихъ слѣдовъ своего вліянія и мало заботились о томъ, что составляло украшеніе мирной жизни. Но преобразованія Петра были настолько жизнеспособны, что не могли заглохнуть и развивались въ томъ же направленіи. Грозное царствованіе мужеподобной Анны, эпоха владычества грубой, нѣмецкой силы,—смѣняется царствованіемъ плѣнительной Елисаветы. Но и въ грубости Аннинской эпохи было особенное великолѣпіе пышная, грозная и торжественная красота:

Прочь, уступай прочь
Печальная ночь!
Солнце восходитъ
Радость родитъ.
Прочь, уступай прочь
Печальная ночь!
Солнце Анна возсіяла
Свѣтлый день намъ даровала
Богомъ вѣнчанна
Августа Анна! [45])

Феерично-блестящее царствованіе Анны было великолѣпной сказкой декорацій, тріумфальныхъ воротъ и фейерверковъ. Праздникъ, смѣняется праздникомъ, маскарадъ маскарадомъ. «Во всемъ городѣ, устроены иллюминаціи и такія великолѣпныя, подобныхъ которымъ не видали въ этой странѣ. Машкерадами непрестанно здѣсь забавляются. Италиянскіе придворные комедіанты короля польскаго будутъ на сей недѣлѣ первую комедію при дворѣ играть». «Въ прошедшее воскресенье былъ машкерадъ при дворѣ, во вторникъ у великаго канцлера, а потомъ у фельдмаршала Долгорукаго, а сегодня у вице-канцлера Остермана» [46]). Такъ наперерывъ доносятъ иностранные посланники своимъ государямъ.

Для каждаго праздника «машкерадное платье всегда перемѣнялось», для каждаго торжества готовилось новое убранство, новые фейерверки и новыя увеселенія [47]). Живописецъ Каравакъ завѣдуетъ покупкой во Франціи кружевъ, парчи, драгоцѣнностей, шелка, бархата—всего великолѣпія, украшавшаго туалеты Императрицы [48]).



Растрелли—отецъ. Императрица Анна.
(Музей Имп. Александра III).

Rastrelli—père. L'Impératrice Anne.
(Musée Alexandre III à St.-Pétersbourg)

«Вы не можете себѣ вообразить, писалъ герцогъ де Лиріа, роскошь русскаго двора. Я былъ при многихъ дворахъ, но могу увѣрить, что здѣшній дворъ своею роскошью и великолѣпіемъ превосходитъ даже самые богатѣйшіе, не исключая и французскаго» [49]).

Но на ряду со вкусомъ къ пышности, съ любовью къ красотѣ, въ характерѣ жизни этого времени встрѣчаются факты страшные до ужаса, звѣрски-грубая сила, ничѣмъ не сдерживаемая. «Здѣсь всѣ недовольны, пишетъ де Лиріа, всѣ ропщутъ: епископы, солдаты, министры» [50]). Немилости постигаютъ многихъ, принимаютъ ужасающіе размѣры. Ссылаютъ Румянцева, Эйхлера и Соймонова, сжигаютъ людей живьемъ и отправляютъ «съ вырѣзаніемъ ноздрей» въ ссылку.

Въ 1736 г. число казненныхъ доходитъ до 835—всѣ ропщутъ, всѣ недовольны [51]). Въ 1731 г. вновь возстановляется страшное учрежденіе Преображенскаго приказа. Польскій посланникъ Потоцкій, въ разговорѣ съ секретаремъ французскаго посольства, сказалъ: «Боюсь, что Русскіе не сдѣлали бы теперь того же съ Нѣмцами, что сдѣлали съ Поляками во время Лжедмитрія». Проявленіе дикой жестокости замѣтно даже въ мелочахъ. Въ придворной церкви по приказанію Императрицы заводятся намордники серебряные и мѣдные для чиновъ двора и простонародія, позволившихъ себѣ разговаривать въ присутствіи Императрицы [52]). Число шутовъ при дворѣ достигаетъ огромнаго количества. Шутами служатъ женщины, русскіе князья и вывозные иностранцы. Естественно, что и искусство этого времени носитъ слѣды какого то мрачнаго, гробового величія. Во всемъ чувствуется гнетущая тяжесть смерти. Жизнь и искусство скованы тяжелыми цѣпями. Въ стилѣ мебели, архитектуры, въ манерѣ одѣваться — во всемъ отражаются черты этой эпохи. Мебель тяжелая, неуклюжая, величественная. Дома строятъ какъ крѣпости — широкостѣнныя, угрюмыя темницы, въ которыхъ не видно что дѣлается внутри. Платья напыщенныя, тяжелыя, съ неподвижными, застывшими складками. Украшенія—массивныя, золотыя и серебряныя, усѣянныя каменьями и шитьемъ. Все искусство имѣетъ смыслъ только какъ декорація для даннаго момента. Вотъ почему въ царствованіе Анны Іоанновны было написано такъ мало картинъ и вылѣплено такъ мало статуй. То же немногое что осталось,—погибло, благодаря случаю или же уничтожено ненавистью тѣхъ, кто не могъ позабыть Бирона и его время.

Въ области скульптуры еще живы традиціи Петра. Растрелли доживаетъ свои послѣдніе годы и произведенія его мощнаго творчества такъ же характерны для загадочной эпохи Царицы Ледяного Дома, какъ и для Петра Великаго. Другой скульпторъ Ролланъ (1711—91) [53]) также уже работаетъ въ это время, но главная дѣятельность его должна быть отнесена къ царствованію Елисаветы. Періодъ управленія Россіей Анны въ исторіи искусства, вѣроятно, навсегда останется загадкой [54]). Искусство этой эпохи, какъ тѣ фейерверки, которые зажигали при Дворѣ, вспыхнуло и погасло. Въ слѣдующее царствованіе Елисаветы иностранцы окончательно утверждаются въ Россіи, но переходное время отъ старой самобытной культуры къ западной европейской происходило съ огромной борьбой. «Иностранцы», какъ остроумно замѣтилъ Вигель, «при Петрѣ насъ учили, а при Аннѣ—мучили».



Л. Ролланъ. Декоративная скульптура (Академія Художествъ).
Louis Rolland. Sculpture (bois et cire) (Académie des Beaux-Arts à St-Pétersbourg).

Слѣдующимъ послѣ Аннинской эпохи періодомъ развитія русскаго искусства было царствованіе Елисаветы Петровны — женщины чисто русской по вкусамъ и привычкамъ. Однако, предшествующая многолѣтняя борьба Россіи съ иноземнымъ элементомъ завершилась окончательной побѣдой этого послѣдняго и потому въ теченіе всего Елисаветинскаго, а частью и Екатерининскаго царствованій, вполнѣ спокойно утверждаются въ Россіи тѣ, кто раньше еще боролись за свою независимость. Въ этотъ періодъ времени было исполнено не мало прекрасныхъ произведеній живописи, скульптуры и архитектуры, но всѣ они проникнуты уже новымъ духомъ. Изъ Франціи пріѣзжаютъ Токке и Лагрене старшій, изъ Италіи гр. Ротари, изъ Германіи Бухгольцъ, Гроотъ и Людерсъ. Единовременно съ ними создаютъ памятники чудеснаго искусства архитекторъ графъ Растрелли сынъ и Ринальди; въ области скульптуры работаютъ Ролланъ и Мартелли. За рѣдкимъ исключеніемъ въ царствованіе Елисаветы нельзя назвать ни одного русскаго художника.

Весь стиль этого времени блестяще отражаетъ свою эпоху, все становится изысканно-пріятнымъ, изломаннымъ, кокетливо-граціознымъ, жеманнымъ. Послѣ грозныхъ бурь, послѣ смерти и ужасовъ правленія Бирона, Россія «приходитъ въ себя», все отдыхаетъ, все успокаивается. «Здѣсь всѣ отъ скипетра и до посоха только и мечтаютъ о сельскихъ развлеченіяхъ» пишетъ современникъ. Никто не думаетъ болѣе ни о страшномъ прошломъ ни о загадочномъ будущемъ,—всѣ живутъ настоящимъ.

«Какой пріятный зефиръ вѣетъ
И нову силу въ чувства льетъ?
Какая красота яснѣетъ
Что всѣхъ умы къ себѣ влечетъ?
Мы славу дщери зримъ Петровой,
Зарей торжествъ свѣтящу новой.» [55])

Такъ писалъ Ломоносовъ въ день коронаціи Елисаветы.



Шварцъ. Рѣзное изъ дерева панно.
(Академія Художествъ).

Schvarz. Panneau en bois sculpté.
(Academie des Beaux-Arts à St.-Petersbourg).

Культъ женщины и культъ цвѣтовъ вытѣсняетъ воинственно-величавыя аллегоріи. На плафонахъ и панно, вмѣсто громовержцевъ Перуновъ и бородатыхъ морскихъ царей, мчащихся на колесницахъ—появляются улыбающіяся розовыя дѣвушки, шаловливые амуры и цѣлующіеся голуби. На сценѣ вездѣ цвѣты, цвѣты въ изобиліи въ корзинахъ, въ букетахъ, отдѣльными гирляндами... Длиннохвостые королевскіе фазаны, пестрые попугаи и райскія птицы замѣняютъ морскихъ чудовищъ и орловъ. Раньше люди жили въ потьмахъ въ ожиданіи смерти; теперь какъ будто открылась новая страна райскаго блаженства. Птицы, женщины, цвѣты и арабески—все сплетается въ блестящемъ фейерверкѣ красокъ и формъ. Теперь нѣтъ смерти и борьбы,—жизнь течетъ просто: родился, улыбнулся и заснулъ. Вотъ направленіе искусства временъ Елисаветы.

Множество скульпторовъ-рѣзчиковъ работаетъ для украшенія внутреннихъ покоевъ великолѣпныхъ дворцовъ, воздвигнутыхъ въ это царствованіе, но мало что изъ этихъ произведеній можетъ быть приписано опредѣленному мастеру.

Только два художника — оба иностранцы — Александръ Мартелли (Martelli) и Ролланъ оставили слѣды своихъ работъ въ Россіи. Первый изъ нихъ, итальянецъ по происхожденію, заключаетъ въ 1743 г. контрактъ, по которому обязуется лѣпить, отливать и чеканить статуи и барельефы для внутреннихъ и внѣшнихъ украшеній зданій [56]). Имъ же, между прочимъ, исполняется уборка янтаремъ комнаты дворца въ Царскомъ [57]). Тотъ же Мартелли выливаетъ въ 1764 г. конную статую Петра исполненную Растрелли [58]) и, вѣроятно въ видѣ pendant къ ней, лѣпитъ конный портретъ Екатерины II, находящійся въ галереѣ Петра въ Эрмитажѣ. Судя по этой работѣ, Мартелли рисуется мнѣ довольно заурядным художникомъ.

Другой современникъ его Луи Ролланъ (1711—91) пользовался въ свое время большою извѣстностью. Въ 1746—48 гг. работаетъ онъ по украшенію большого дворца въ Петергофѣ и чудесная рѣзьба съ цѣлующимися голубями въ Портретной залѣ «модъ и грацій» [59]) свидѣтельствуетъ о дарованіи этого мастера. При «инавгураціи» Академіи Художествъ мы видимъ Роллана уже въ числѣ преподавателей орнаментальной скульптуры [60]). Черезъ 5 лѣтъ выставляетъ онъ въ Академіи «одинъ урнъ сразными цвѣтами, здѣланный анбарельевъ изъ воску» [61]). Расторгая договоръ съ Академіей онъ пишетъ:

Messieurs

En vain le ciseau d'Apelle joint aux pinceaux des plus grands peintres, voudroient exprimer la douleur que je ressens aujourd'hui de vous demander ma démission, en vain dis-je ils porteraient leur art au degré le plus éminent d'expression où ils ont été qu'ils ne feroient que d'en ébaucher la partie. Oui, Messieurs, c'est avec ce coeur contraint que je Vous demande instamment mon congé Vous suppliant de m'honorer de la continuation de Votre protection. Si de mon côté les Elèves que je quitte avec regret ont besoin ou de dessin ou de modèles, je me porterais comme je le dois à Vous donner des preuves et de ma reconnaissance et de mon désintéressement» [62]). Сохранившіеся документы рисуютъ намъ Роллана

человѣкомъ пренепріятнаго характера. То онъ судится съ какими то столярами, то не платитъ долговъ, то «Словесной судъ» въ 1775 г. запрашиваетъ Академію: «почему Роланъ изъ своего дому взятъ и теперь въ погребу содержится?» [63]). Часть бронзы Елисаветинской эпохи, дошедшая до насъ, несомнѣнно исполнена Ролланомъ, такъ какъ онъ содержалъ въ свое время фабрику бронзы на Петергофской дорогѣ, обучая чеканкѣ множество учениковъ [64]). Эта педагогическая дѣятельность Мартелли и Роллана, независимо отъ Академіи, заставляетъ поставить ихъ нѣсколько особнякомъ отъ тѣхъ профессоровъ, которые всѣ были подчинены общей системѣ преподаванія.



Мартелли. Екатерина II верхомъ (Петровская галерея.—Императорскій Эрмитажъ).

Martelli. Catherine II à cheval (Galerie Pierre le Grand à l'Ermitage).

Еще при отцѣ Елисаветы существовало предположеніе объ учрежденіи независимой школы искусства. Нартовъ въ 1724 г. составилъ проектъ Академіи Художествъ [65]), но, вслѣдствіе скорой смерти Петра, проектъ этотъ не получилъ осуществленія.

Въ царствованіе Елисаветы подъемъ интереса къ искусству заставляетъ обратить вниманіе и на преподаваніе его. Существовавшая при Академіи Наукъ школа рисованія, скульптуры и архитектуры не была поставлена на достаточную высоту и преподаванію искусства отдѣлялось

незначительное мѣсто. При Елисаветѣ, благодаря частной иниціативѣ, образуется нѣсколько школъ, таковы мастерскія вышеупомянутаго Роллана, а также живописная школа Ив. Аргунова и Ротари, но всѣ онѣ не удовлетворяли существовавшимъ потребностямъ.

Въ 1757 г. по проекту Шувалова основывается Академія Художествъ и съ этого года и на много лѣтъ Академія становится законодательницей искусства въ Россіи.

Жизнь воспитанниковъ ея въ высшей степени курьезна. Попавъ дѣтьми пяти и шести лѣтъ въ Академію, они часто совсѣмъ случайно становятся художниками.

Въ Академіи старые профессора, выучившіеся въ Парижѣ у давно устарѣвшихъ художниковъ и застывшіе въ Академіи на много лѣтъ, обучаютъ учениковъ внимательно, добросовѣстно и сухо. Безконечное рисованіе съ антиковъ, непонятные имъ сюжеты древняго міра и миѳологіи, ставятъ ихъ въ опредѣленныя узкія рамки.

Изученію натуры отводится послѣднее мѣсто. Если и пробуютъ иногда взяться за эти темы, то врядъ ли выходитъ что нибудь путное. «Представить мѣщанина, который чувствуя небольшой припадокъ готовится принять лекарство» или «изобразить россійскую женщину въ занятіи пристойномъ ея полу». Вотъ живописныя темы «класса домашнихъ упражненій», задаваемыя Академіей [66]).

Внутренняя жизнь Академіи течетъ также своеобразно. Иностранные профессора: Ролланъ, Жилле, Лагрене и Торелли такъ плохо говорятъ по русски, что ученики должны изучать языкъ своихъ наставниковъ. Въ результатѣ русскіе воспитанники пишутъ,—правда плохо,—по французски, образцы же писанія ихъ на отечественномъ языкѣ служатъ примѣромъ ихъ невѣроятной безграмотности. Такъ пишутъ даже профессора Козловскій и Щедринъ.

Въ классахъ обучаютъ, главнымъ образомъ, исторической живописи; портретъ считается чѣмъ то недостойнымъ и только значительно позже за него даютъ званіе академика. Шубинъ въ одномъ письмѣ прямо говоритъ, жалуясь на несправедливое къ нему отношеніе: «ничего не можетъ быть горестнѣе, когда говорятъ: онъ — портретный» [67]). Надъ этимъ смѣются не только профессора, но даже и товарищи. Странный формализмъ царствуетъ во всѣхъ классахъ. Іорданъ въ своихъ запискахъ [68]) разсказываетъ, что его за малый ростъ не хотѣли переводить въ слѣдующій классъ.

«О воздвиженіи памятника Статскому Совѣтнику Ломоносову» — говоритъ заглавіе одного дѣла и памятникъ ставится «статскому совѣтнику», а не великому ученому Россіи [69]).

Но есть и хорошая сторона въ преподаваніи профессоровъ. Строгое вниманіе, которое обращается на рисунокъ, вырабатываетъ изъ учениковъ Академіи плеяду превосходныхъ рисовальщиковъ, дѣйствительно знающихъ рисунокъ. Въ классѣ скульптуры учатъ тому декоративно-скульпторному мастерству, которое даетъ чудныхъ рѣзчиковъ-орнаментистовъ. Шварцъ, обучавшій этому въ Академіи, былъ авторомъ многихъ работъ, частью погибшихъ. Заключая договоръ съ Академіей, онъ обязуется: «учениковъ взнаемомъ имъ художествѣ обучать самой чистой



Шварцъ. Рѣзное изъ дерева панно (Академія Художествъ). *Schvarz. Panneau en bois sculpté (Académie des Beaux-arts à St-Pétersbourg).*

скульптурѣ, а именно: въ деревѣ поновѣйшемъ вкусѣ дѣлать консоли, трофеи, вазы, урны, а также натуральнѣйшее представленіе цвѣтовъ, звѣрей, птицъ и инзектовъ съ крайнимъ раченіемъ и сприлежностью» [70]).

Въ свободное отъ занятій время ученики не остаются безъ дѣла. Учитель «мячиковой игры» французъ Віолле находится на службѣ въ Академіи для обученія учениковъ. Въ академическомъ театрѣ ставятся представленія въ которыхъ участвуютъ ученики. Танцмейстеръ Жирардъ, прекрасно сочиняющій балеты, заключая въ 1770 г. контрактъ обѣщаетъ: «учить танцеванію менуэтовъ, кантрадансовъ, польскихъ и балетовъ со всѣми по онымъ принадлежностями. Па съ крайнемъ прилѣжаніемъ сколько мое вооно мъ искусство и честь меня обязываютъ, направляя



Шубинъ:—Гр. Б. П. Шереметевъ.
(Зимній дворецъ).

Choubine:—Le comte Boris Cheremeteff.
(Palais d'Hiver).

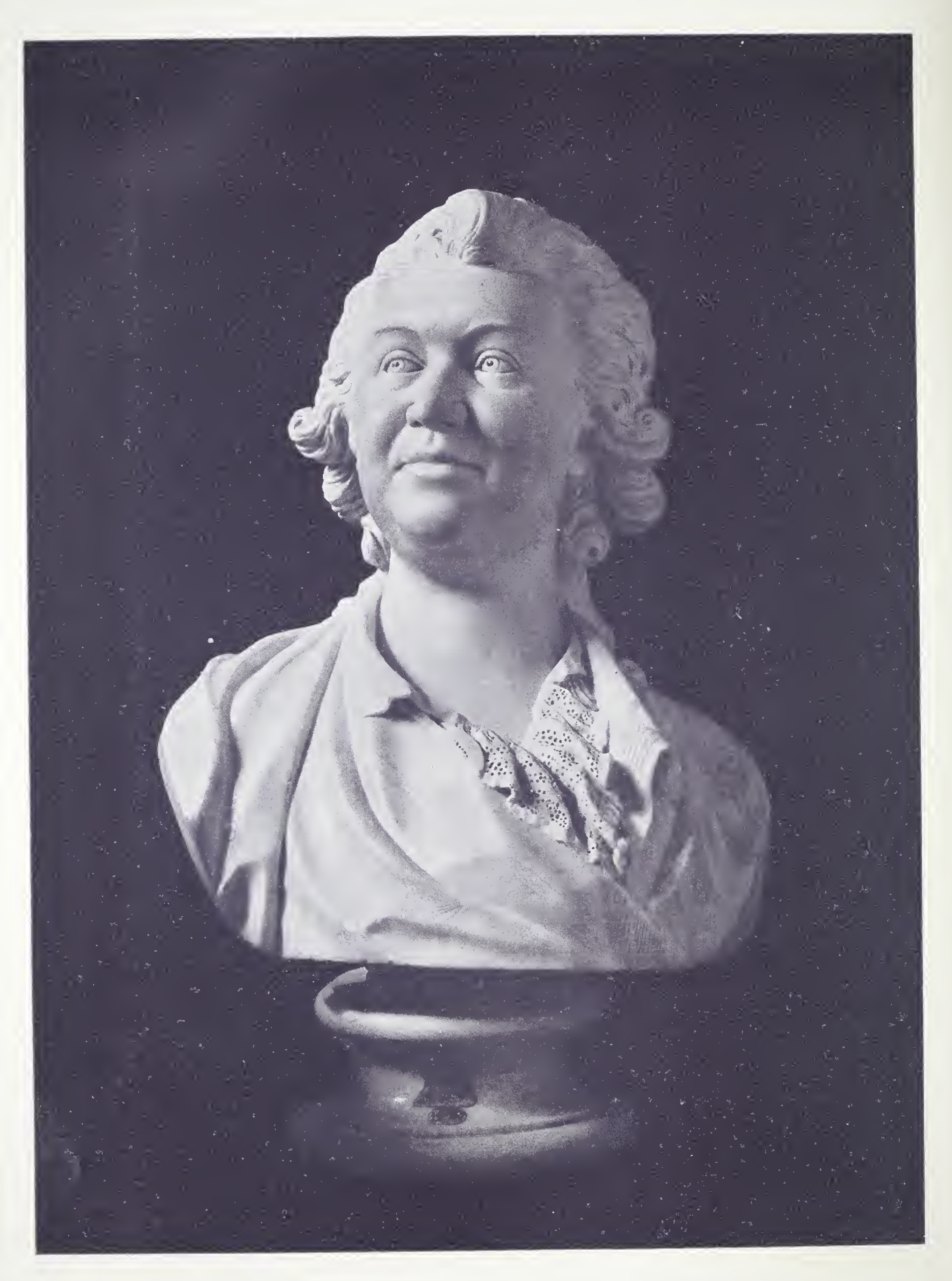
легко замѣтная прочная и въ то же время призрачная связь двухъ культуръ, что то молодое и старое—нѣжная печать XVIII вѣка.

Въ исторіи русской скульптуры второй половины XVIII вѣка, мы



Н. Жилле. Петръ Великій (Императорскій Эрмитажъ).

N. Gillet. Pierre le Grand (Ermitage Impérial).



Шубинъ: Кн. Г. Потемкинъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

Choubine: Prince Grégoire Potemkine.
(Ermitage Impérial).

видимъ нѣчто обратное тому, что происходило въ живописи. Тогда какъ самые замѣчательные портретисты Рокотовъ, Левицкій и Боровиковскій развились помимо Академіи Художествъ, — Шубинъ, Козловскій, Прокофьевъ и Мартосъ всѣ проходятъ академическую школу. Причина этому была та, что помимо Академіи негдѣ было учиться техникѣ скульптуры, такъ какъ въ то время, какъ работали у насъ Вуали, Рослепъ, Лампи и Виже-Лебрёнъ, въ области скульптуры, кромѣ Фальконе, нельзя назвать ни одного крупнаго имени. Вотъ почему всѣ скульпторы неизбѣжно должны были идти въ Академію и слѣды вліянія ея традицій навсегда ложились на нихъ.

Но природное дарованіе и уроки мастеровъ за границей вырабатывали изъ нихъ достойныхъ современниковъ Левицкаго и Боровиковскаго.

Учителемъ всѣхъ этихъ русскихъ художниковъ царствованія Екатерины II былъ французъ по происхожденію Никола Жилле (Gillet) (1709—1791) [72]. Уроженецъ Метца, онъ уже во Франціи былъ извѣстенъ, какъ прекрасный мастеръ—авторъ нѣсколькихъ работъ [73].

Въ 1758 г. [74] онъ пріѣзжаетъ въ Россію и служитъ здѣсь въ теченіе 20 лѣтъ профессоромъ, а потомъ и директоромъ Академіи Художествъ. Къ сожалѣнію, изъ многихъ исполненныхъ имъ работъ [75] мало что сохранилось до нашего времени, но все же, судя по бюсту Петра I въ Эрмитажѣ, копіи съ фигуры «Живопись» [76], бюсту Шувалова въ Академіи Художествъ и особенно четыремъ превосходнымъ вазамъ въ Павловскомъ дворцѣ [77], Жилле рисуется мнѣ прекраснымъ стилистомъ, отлично владѣющимъ техникой своего дѣла, которую онъ и сумѣлъ передать своимъ ученикамъ.

Первое мѣсто среди нихъ должно быть отведено Ѳедоту Ивановичу Шубину (1740—1805) [78].

Въ далекихъ дебряхъ сѣвера, на родинѣ Ломоносова, въ Куростровской волости Архангельской губерніи, родился Шубинъ [79].

Отецъ его «черносотной крестьянинъ» Иванъ Шубной былъ рыбакомъ [80] и жизнь на морѣ, длинныя, ледяныя зимы отразились на холодномъ творчествѣ Шубина.

Преданіе говоритъ, что Шубинъ въ 1759 году [81] пришелъ съ обозомъ трески въ столицу, обратился къ Ломоносову и тотъ пристроилъ его истопникомъ при Дворѣ Императрицы [82].

Но еще въ Архангельскѣ, среди рѣзчиковъ-кустарей, искусныхъ мастеровъ, украшавшихъ рѣзьбой затѣйливыя шкатулки,—Шубинъ самъ рѣзалъ на кости и, найдя въ этомъ свое призваніе, рѣшилъ посвятить себя искусству.

Въ 1761 г. [83] мы видимъ его уже ученикомъ Академіи Художествъ. Здѣсь, подъ руководствомъ Жилле, получило развитіе его дарованіе. Окончивъ черезъ 5 лѣтъ Академію, Шубинъ посылается за границу. Живя въ Парижѣ, Римѣ, Туринѣ и Лондонѣ, онъ много видитъ, многому учится [84]. «Ce jeune sculpteur, пишетъ Фальконе, est celui en qui j'ai vu le plus de vraies dispositions» [85]. По возвращеніи въ Россію, для Шубина начинается странная, грустная жизнь: борьба съ академической рутиной, желаніе работать по своему призванію, поощреніе



Шубинъ. Екатерина II (Академія Художествъ). *Choubine. Catherine II (Académie des Beaux-Arts à St-Pétersbourg).*

всѣхъ, кромѣ Академіи—первая размолвка между художникомъ и художественной школой.

Императрица и герцогиня Гессенъ-Гомбургская поддерживаютъ скульптора, Государыня заказываетъ ему свой бюстъ (1774 г.), свѣтлѣйшій князь Тавриды беретъ его подъ свое покровительство [86]), художникъ отвергаетъ предлагаемую ему программу [87]), «Спящій Эндиміонъ», Академія сдается и даетъ ему за портретъ искомое званіе академика [88]).

Эта въ высшей степени характерная черта эпохи, узость эстетической школы,—все это живо рисуется въ письмахъ Шубина:

«Ничего не можетъ быть горестнѣе,—пишетъ онъ,—какъ слышать отъ сотоварищей: онъ портретной! И недоброжелатели мои думали тѣмъ себя возвысить въ чемъ и успѣли во время директоровъ незнающихъ художествъ» [89]).

Творчество Шубина тѣмъ особенно драгоцѣнно, что въ немъ нѣтъ ни одного лживаго слова, нѣтъ уступки времени, нѣтъ даже красивой лжи, а только изящная правда. Всѣ портреты его: Императрицы, Потемкина, Безбородки, Чичагова, Шереметева, Чулкова, Орлова и Грейга, всѣ они рисуютъ этихъ вельможъ правдиво, остроумно и вѣрно. Но въ самомъ творчествѣ Шубина, въ духѣ его воспитанія, въ культурѣ его эпохи было то чудное изящество, то презрѣніе къ вульгарному, что и придаетъ такую обворожительную прелесть поэзіи и искусству XVIII вѣка. Шубинъ не могъ говорить некрасивой правды, какъ и не могъ говорить красивой лжи.

Участь его, какъ и большинства русскихъ художниковъ той эпохи, была полна невзгодъ. «Такъ что воистину не имѣю чѣмъ и содержаться, будучи безъ жалованья и безработы», — пишетъ онъ въ 1790 г. Академіи [90]). Угнетаемый бѣдностью Шубинъ черезъ два года проситъ уже Государыню о помощи: «Всемилостивѣйшая Государыня,—пишетъ онъ,— нахожусь въ умаленіи здоровья и необходимости просить о помощи» [91]). Однако, всѣ равнодушно смотрятъ на гибель талантливаго скульптора и Шубинъ — старый и полуслѣпой, обремененный женой и шестерыми дѣтьми, вновь умоляетъ, на этотъ разъ уже только что воцарившагося Павла, оказать ему помощь, ему, лучшему мастеру этой эпохи, 39 лѣтъ находившемуся на службѣ [92]).

Но несчастія продолжаютъ преслѣдовать Шубина. Въ 1801 г. сгораетъ его домъ — немногое что онъ имѣлъ отъ своихъ сбереженій, сгораетъ его мастерская со всѣми находившимися тамъ работами. «Всемилостивѣйшій Государь, пишетъ онъ [93]), преклонность лѣтъ моихъ и соединенная съ ними слабость зрѣнія, немалое семейство и потеряніе всякой надежды продолжать съ выгодою питавшее меня художество — все сіе привело меня въ крайнее уныніе». Такъ умеръ въ бѣдности одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ скульпторовъ Россіи, воплотившій въ мраморѣ почти всѣхъ главныхъ дѣятелей эпохи Великой Екатерины. Онъ умеръ въ 1805 году и похороненъ на Смоленскомъ кладбищѣ, гдѣ современный ему піитъ начерталъ трогательные стихи:

«Свѣтъ мрачныя страны, гдѣ геніи возстали
Гдѣ Ломоносовы изъ мрака возсіяли
Изъ россовъ первый здѣсь въ плоть камень претворялъ
И видомъ дышащихъ скалъ чувства восхищалъ.
Земные боги въ нихъ миръ новый обрѣтали.
Римъ и Болонія въ немъ генія вѣнчали
Екатерины духъ, что намъ открылъ законъ
Повѣрь и—годъ его рукою мраморъ дышетъ
Богиня кажется еще въ немъ правду пишетъ.
Но сей нашъ прометей, сей нашъ пигмаліонъ
Бездушныхъ дикихъ скалъ рѣзцомъ животворитель

Природы сынъ и другъ, искусства же зиждитель
Въ комъ побѣдителя она страшилась зрѣть,
А съ смертію страшилась умереть
Самъ спитъ подъ камнемъ симъ и къ вѣчной славѣ зрѣетъ
Доколь наставница—природа не истлѣетъ»!

Вмѣстѣ съ Шубинымъ другіе ученики Жилле: Козловскій, Щедринъ и Гордѣевъ работаютъ въ сторонѣ отъ той классической школы Винкельмана и Давида, которая даетъ Соколова и Мартоса. Мастера первой группы въ своихъ граціозныхъ композиціяхъ частью еще держатся барочныхъ формъ, подражаютъ Микеланджело. Среди нихъ Михаилъ Ивановичъ Козловскій (1753—1802) [94]) долженъ занимать выдающееся мѣсто.



Шубинъ. Гр. А. Г. Орловъ-Чесменскій. (Императорскій Эрмитажъ). *Choubine. Le Comte A. Orloff de Tchesma. (Ermitage Impérial).*

Козловскій—прямая противоположность Шубину. Насколько Шубинъ правдивъ, холоденъ, простъ и безпристрастенъ, настолько Козловскій изломанъ, вычуренъ и лживъ. Шубинъ высѣкаетъ только портреты, ему кажется ложью дѣлать то, чего нѣтъ. Козловскій лжетъ, всегда лжетъ,



Козловскій. Ахилессъ на ложѣ. (Галерея Драгоцѣнностей.—Императорскій Эрмитажъ).

Kozlovsky. Achille (Galerie des Trèsors. Ermitage).

но лжетъ красиво. Всѣ очаровательныя созданія его, боги и богини, всѣ мускулистые герои его принимаютъ красивыя позы и дѣлаютъ жесты, смыслъ которыхъ только тотъ, что они красивы. Граціозная сила—вотъ девизъ Козловскаго. Люди Шубина полны мыслей, желаній, чувствъ, страстей и увлеченій. Люди Козловскаго одарены мускулами, красивымъ тѣломъ и правильными чертами лица; они если и думаютъ, то только о подвигахъ героевъ. Вотъ два міра: земли и боговъ Олимпа въ пониманіи XVIII вѣка!

Шубинъ работаетъ спокойно, равномѣрно,—почти всегда въ мраморѣ. Козловскому нѣтъ времени останавливаться такъ долго на одномъ сюжетѣ. Едва онъ набросилъ его изъ глины,—онъ идетъ дальше.

Техника его мастерская, изобличающая огромное умѣнье и знаніе, нервная и быстрая. «Минерва», «Гименей», «Александръ Великій», «Геркулесъ», «Сампсонъ», «Астіанаксъ», «Меркурій» и «Ахиллесъ»—вотъ тѣ имена, которыми названы его произведенія. Даже когда онъ лѣпитъ чьи либо портреты, то ему безразличны и сходство и характеръ людей,



Козловскій. Аполлонъ. (Академія Художествъ). *Kozlovsky. Apollon. (Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).*

лишь бы они были красивы. Таковъ митрополитъ Гавріилъ [95]), таковъ и Яковъ Долгорукій, разрывающій указъ[96]). Въ этомъ отношеніи Козловскій изъ всѣхъ своихъ современниковъ наименѣе русскій и въ этомъ его достоинство и недостатокъ. Талантъ его гибокъ и выразителенъ. Когда онъ высѣкаетъ гробницу баронессы Строгановой [97]) или генерала Мелиссино [98]), то онъ передаетъ трагическій плачъ и горе тѣхъ, кто остались на землѣ. Когда лѣпитъ «Амура» [99]), то и здѣсь его тонкая воспріимчивость схватывать всю нѣгу и лукавство хитраго бога любви и въ этомъ отношеніи достигаетъ мастерства, не встрѣчаемаго у его русскихъ современниковъ.

Будучи ученикомъ Жилле, Козловскій по окончаніи курса Академіи (1772) уѣзжаетъ за границу. Живя въ Римѣ, а потомъ въ Парижѣ, онъ присылаетъ въ Академію рапорты о своихъ работахъ — любопытные документы его успѣховъ и увлеченій. «По пріѣздѣ въ Римъ», пишетъ онъ [100]), «расположилъ я мое ученіе слѣдующимъ образомъ: упражняюсь влепленіи снатуры ивъ копированіи антиковъ во французской академіи ивразныхъ композиціяхъ, а наиболѣе въ рисованіи съ картинъ доменикина, снатуры, а также съ Рафаила Урбинова». Болѣе всѣхъ ему нравится Ми-

келанджело. Восторгаясь Сикстинской капеллой, Козловскій пишетъ [101]): «главная картина представляетъ страшной судъ, гдѣ сей мастеръ показалъ ужасной дарованія искусство, какъ жаркая связка группов, ритакъ и крепкой ручной рисунокъ». Пробывъ десять лѣтъ за границей, Козловскій возвращается не надолго въ Петербургъ и въ 1788 году вновь уѣзжаетъ въ Парижъ, въ то время когда революція была уже въ разгарѣ.

«Здѣсь воспослѣдовала перемѣна большая», пишетъ онъ черезъ годъ, «граждане взяли оружіе и содержатъ сами караулъ и насъ къ тому принуждаютъ... за городъ никого не выпускаютъ, письма распечатываютъ... всѣ ропщутъ» [102]). Черезъ четыре года Козловскій опять въ Россіи и въ этотъ разъ навсегда. Здѣсь продолжаетъ онъ работать какъ и прежде и слава его съ каждымъ годомъ возрастаетъ. Когда въ 1799 г. онъ исполняетъ «Геркулеса на конѣ» — нынѣ находящагося въ Павловскѣ — современникъ въ стихахъ воспѣваетъ это произведеніе [103]):

«Летитъ, летитъ герой, избавить міръ отъ бѣдъ,
Блистая мужествомъ, небесной красотою
И добродѣтелью воздвигнутый святою
Съ душевной радостью на подвигъ свой течетъ;



Козловскій. Пастушокъ. [копія ?] (Академія Художествъ).

Kozlovsky. Le jeune berger [copie?] (Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).

Въ броню безсмертія нетлѣнную одѣтъ
На всѣ опасности безстрашны мещетъ взоры,
Сломивъ коварства рогъ, смиритъ онъ злость, раздоры,
И зависть, жало скрывъ, ядъ собственный сосетъ.

* *
*

Конь мощный ощутивъ хребетъ отягощенный,
И тонкій вьется прахъ далече вслѣдъ за нимъ;
Но Мудрость дщерь небесъ, героя озаряетъ.
Въ извѣстный путь коня полетъ онъ направляетъ,
Могущаго плеча движеніемъ однимъ»!

Одновременно Козловскій уже занятъ монументомъ Суворову. Онъ создаетъ въ два года того очаровательнаго, граціознаго бога войны, который стоитъ на Марсовомъ полѣ, который такъ прекрасенъ и такъ мало похожъ на Суворова. [104]).

Для восхищенія всея Европы взоровъ
На образъ сей въ мѣди блистающей средь насъ.
Не нуженъ стихотворца гласъ,
Довольно молвить: Се Суворовъ!

Такъ писалъ Александръ Семеновичъ Шишковъ [105]), а неизвѣстный поэтъ посвятилъ «Суворову» длинное стихотвореніе [106]).

Кто живота не дастъ стократно своего,
Чтобъ къ славѣ вслѣдъ идти за Княземъ Италійскимъ?
Иль Задунайскому подобится въ дѣлахъ,
Чей зрится памятникъ на томъ же самомъ полѣ?
Что къ доблестямъ возжечь угодно душу долѣ,
Какъ мысль безсмертнымъ жить въ позднѣйшихъ племенахъ?
Подобный ты горѣлъ, мой другъ Козловскій, жаромъ,
Какъ небомъ надѣленъ тончайша вкуса даромъ,
Въ изящномъ Фидію посмѣлъ соревновать,
Когда безчисленны встрѣчая ты препятства,
Пылалъ усердіемъ и не престалъ искать
Съ побѣдой трудностей въ художникахъ изрядства.
Восторжествуй! обрѣлъ безсмертно имя ты!
Признательность Царя, народа громки крики,
И Музъ, друзей хвала, доводы суть велики,
Что ты вѣкамъ предавъ Суворова черты,
Самъ первый шагъ ступилъ во храмъ безсмертной славы,
Мужайся! и храня съ талантомъ кротки нравы
Успѣхами въ трудахъ Зоиловъ отрази.
Съ Праксителемъ ищи въ пріятностяхъ равенства.
И Александра видъ, душевны совершенства,
Въ чертахъ божественныхъ ты намъ изобрази!»

Такъ чествуютъ Козловскаго, такъ идетъ его жизнь: ровно, безмятежно, среди тріумфовъ устраиваемыхъ ему современниками. Шубинъ родился на цѣлое столѣтіе слишкомъ рано,—Козловскій былъ какъ разъ



Козловскій. Минерва и Геній.
(Музей Академіи Художествъ).

Kozlovsky. Minerve et le Génie.
(Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).

сыномъ своей эпохи. Онъ умеръ въ 1802 году и на могилѣ его на Смоленскомъ кладбищѣ, на прекрасномъ памятникѣ Демута [107]) написано: «Подъ камнемъ симъ лежитъ ревнитель Фидіевъ, россійской Буонаротъ».

На ряду съ Козловскимъ надо поставить Ѳедоса Ѳеодоровича Щедрина (1751—1825) [108]). Щедринъ лѣпитъ портреты [109]) и статуи, [110]) памятники [111]), барельефы [112]), декоративные орнаменты [113]) и медали [114]).

У него нѣтъ утрированной жеманности, онъ талантливый, знающій и очень умѣлый художникъ, онъ доставляетъ удовольствіе продолжительное и ровное, онъ наиболѣе культурный талантъ среди всѣхъ русскихъ. Онъ проще Козловскаго и манернѣе Шубина; движенія его фигуръ большею частью плавнѣе, размѣреннѣе, типы красивы и изысканы. Въ Академіи онъ учится у Жилле и окончивъ курсъ, въ 1744 г. отправляется за границу, сначала въ Италію, а потомъ въ Парижъ. Однако, во Флоренціи онъ уже недоволенъ: «сія академія недостойна чтобы о ней говорить» доноситъ онъ въ своемъ рапортѣ [115]). Въ августѣ 1775 г. Щедринъ пишетъ уже изъ Рима [116]): «не надѣюсь найти спасенье къ ученію другова какъ вриме» и восторгаясь виллой Фарнезе сообщаетъ о живописи ея: «блафонъ столъ искуссно и стакимъ основаніемъ писанный, што прочія художники — принели сево мастера за основаніе» [117]). Въ Гротте Феррата онъ восхищается Доменикино: «весь иконостасъ вопервыхъ беснующей которова исцѣляетъ попъ столь изобразивъ страсть сево беснующева што едваль можно вообразить и ктобъ нигледелъ всяково въ жалость приводитъ» [118]).

Попавъ наконецъ въ Парижъ (1775), Щедринъ поступаетъ въ мастерскую Аллегреня и начинаетъ усердно работать, [119]) пользуясь указаніями своихъ наставниковъ: «втомъ могу я себя флятировать, пишетъ онъ, что я нахожусь въ любви у многихъ художниковъ» [120]). Здѣсь въ Парижѣ въ 1776 г. исполняетъ онъ своего «Марсіа»,—одну изъ лучшихъ его работъ.

Императрица Екатерина въ письмахъ къ Гримму постоянно упоминаетъ о Щедринѣ [121]). «Dieu bénisse les talents du sieur Chedrine, пишетъ Государыня, et le garantisse de toute pension qui ôte le talent aux artistes». Когда Щедринъ лѣпитъ своего «Эндиміона» (1784)—Екатерина интересуется всѣми деталями исполненія его и Ланской сообщаетъ Гримму, когда статуя готова и находится въ Эрмитажѣ. По возвращеніи въ Россію, Щедринъ продолжаетъ работать, скоро становится извѣстнымъ и Императрица заказываетъ ему свой портретъ. «Je deviens vieille, пишетъ Екатерина, j'aimerais mieux qu'on copiât les bustes qui sont déjà faits». Тѣмъ не менѣе въ 1785 г. Щедринъ исполняетъ ея бюстъ, но онъ не нравится старѣющей Императрицѣ и ея новому фавориту «Красному кафтану» Мамонову. «On le trouve guindé et d'une attitude que je n'ai jamais: l'habit rouge le trouve détestable; cependant, à une certaine distance il devient moins mauvais. Je ferai dire à Chedrine de vous l'envoyer au plus tôt». Такъ пишетъ Екатерина Гримму и, надо полагать, бюстъ до сихъ поръ находится гдѣ нибудь во Франціи. Главную извѣстность получаетъ Щедринъ своей красивой статуей «Венера» (1795), находящейся въ Царскомъ Селѣ, произведеніи граціозномъ



Щедринъ. Спящій Эндиміонъ. (Академія Художествъ). *Chedrine. Endymion endormi (Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).*

и прекрасномъ по техникѣ. Позже (1809) лѣпитъ онъ по рисункамъ Т. де-Томона украшеніе для Полтавской колонны [122]), участвуетъ въ работахъ по Биржѣ (1807) [123]) и украшенію Адмиралтейства (1812) [124]).

Такъ течетъ жизнь этого скромнаго труженика, тихо, трудолюбиво и мирно. «Много лѣтъ, пишетъ онъ [12]), въ уединеніи трудился я достигнуть совершенства въ знаніи моемъ и никогда не искалъ ни чести, ни награды, кромѣ удовольствія происходящаго отъ благоразумнаго сужденія знатоковъ и любителей изящныхъ художествъ».

На портретѣ Митуара въ Академіи Художествъ, онъ изображенъ добродушнымъ сѣдымъ старикомъ со старческими выцвѣтшими глазами, спокойный и уравновѣшенный, какъ все то, что онъ дѣлалъ. «Homme droit et complaisant, modeste et d'un caractère doux et aimable», говоритъ о немъ Реймерсъ [126]) и этимъ вполнѣ характеризуетъ его [127]).

Послѣ Щедрина надо назвать Рашетта (1744—1809). Французъ по происхожденію [128]) и датчанинъ по воспитанію онъ такъ долго проживаетъ въ Россіи, что можетъ быть названъ русскимъ. Личность его какъ художника, рисуется въ довольно яркихъ и пестрыхъ краскахъ.



Щедринъ. Венера.
(Академія Художествъ).

Chédrine. Vénus. (Académie des
Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).

Онъ впечатлительный, неустойчивый, воспріимчивый и остроумный художникъ и прекрасный стилистъ. Ловкій эклектикъ, — онъ подражаетъ Клодіону, Кановҍ, Фальконе, Шубину и Козловскому. Изъ всҍхъ художественныхъ принциповъ у него только одинъ: — не имҍть ихъ вовсе. Въ ранней работҍ его «Громовержецъ Перунъ» (1771) [129]), находящейся въ Академіи Художествъ, Рашеттъ кажется скучнымъ академическимъ скульпторомъ. Въ «Діанҍ и Эндиміонҍ» [130]), или въ памятникҍ Безбородкҍ [131]) онъ ученикъ Кановы, въ статуҍ Румянцева [132]) подражатель Козловскаго и въ бюстҍ Екатерины копіистъ Шубина. Вотъ направленія, которыя трудно соединить. Жизнь его такъ же разнообразна, какъ и его произведенія. Сынъ французскаго эмигранта, онъ учится въ Копенгагенҍ, получаетъ награды, но женившись противъ воли родителей проклятъ ими и скрывается въ Германію. Вызванный въ 1779 г. въ Россію изъ Гамбурга, онъ поступаетъ модельмейстеромъ на Императорскій Фарфоровый заводъ и въ скоромъ времени получаетъ изъ Академіи званіе академика и профессора ея. Дҍятельность его чрезвычайно плодовита. На фарфоровомъ заводҍ онъ дҍлаетъ множество нововведеній и лучшія страницы исторіи русскаго фарфора связаны съ именемъ Рашетта [133]). При немъ въ 1784 г. исполняется тотъ прекрасный «арабесковый сервизъ», который находится въ Зимнемъ дворцҍ и многія части котораго собственноручно вылҍплены Рашеттомъ [134]). Но лучшее, что было имъ сдҍлано—это портреты-бюсты. Въ нихъ онъ прекрасно, спокойно и съ огромнымъ мастерствомъ воспроизводитъ цҍлую галерею современниковъ Екатерины и Павла. Сама Императрица [135]), красавецъ Платонъ Зубовъ [136]), полу-помҍшанный чудакъ Прокофій Демидовъ [137]), С. Р. Во-



Щедринъ. Марсій. (Академія Художествъ). — *Chedrine. Marsius (Acad. des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).*

ронцовъ [138]), Эйлеръ [139]), Павелъ I [140]) и его супруга [141]), всѣ они дошли до насъ въ изображеніи Рашетта. Екатерину лѣпитъ онъ въ видѣ Минервы или Цибеллы, Румянцова—героемъ. «Румянцовъ, русской марсъ, страхъ порты горделивой. Подъ лавромъ онъ великъ, великъ и подъ оливой!» Такъ говоритъ подпись на подножьѣ статуи его. Таврическій дворецъ—резиденція великолѣпнаго князя Потемкина—былъ украшенъ многими произведеніями Рашетта, которыя при передѣлкѣ дворца переданы въ Эрмитажъ. Къ нимъ принадлежатъ барельефы, аллегорическія изображенія тріумфовъ Императрицы [142]). Со смертью Павла, прекращается дѣятельность Рашетта, въ 1804 г. онъ совсѣмъ уходитъ въ отставку и послѣдніе пять лѣтъ своей жизни не создаетъ ничего замѣчательнаго. Всѣ идеалы его легкомысленнаго и гибкаго таланта были въ XVIII столѣтіи и Рашеттъ не долго пережилъ свой вѣкъ [143]).

Современникъ Рашетта, ученикъ Жилле, Ѳеодоръ Гордѣевичъ Гордѣевъ (1749—1810) [144]), столь извѣстный въ свое время по немногимъ уцѣлѣвшимъ работамъ его, кажется грубымъ и довольно безпомощнымъ мастеромъ. Пройдя курсъ Академіи (1759—67 г.) [145]), онъ ѣдетъ въ Парижъ, гдѣ учится у Лемуана. Однако, исполненная имъ по возвращеніи черезъ два года въ Россію группа «Прометей» показываетъ въ Гордѣевѣ мало знаній и воображенія [146]). Поза, движеніе фигуръ — все на этой группѣ, находящейся нынѣ въ музеѣ Александра III, свидѣтельствуетъ о почти слѣпомъ подражаніи Гордѣева извѣстной группѣ Фальконе того же названія [147]). Нѣсколько удачнѣе барельефы Гордѣева на фасадѣ Казанскаго собора [148]) и женскій бюстъ въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ [149]), но все же и эти работы не выходятъ изъ уровня посредственности. Мѣстонахожденіе другихъ его работъ «Осени» [150]) и «Париса» (1776 г.) [151]) мнѣ неизвѣстны.

Гордѣевъ не будетъ забытъ лишь оттого, что онъ учитель Прокофьева, одного изъ лучшихъ русскихъ мастеровъ XVIII вѣка. Ученикъ Жилле, а потомъ Гордѣева, Иванъ Прокофьевичъ Прокофьевъ (1758—1828) [152]) одинъ изъ тѣхъ виртуозовъ своего дѣла, которые такъ рѣдки въ исторіи искусства Россіи. Онъ можетъ быть одинъ, даже болѣе Козловскаго, совсѣмъ близко подходитъ къ Фальконе и Клодіону и можетъ стать на ряду съ большими мастерами Европы его времени. Таковы его работы: «Морфей» (1782) [153]), чудесные эскизы въ галереѣ графа Строганова, бюсты Лабзина и его жены (1800 г.) [154]). Прокофьевъ съ поразительною легкостью, съ быстротой и умѣніемъ запечатлѣваетъ въ глинѣ свои причудливыя фантазіи. Онъ, какъ и Козловскій, не можетъ долго сосредоточиваться на одномъ предметѣ; едва набросивъ его, онъ идетъ впередъ. Къ сожалѣнію, не всѣ работы его равнаго достоинства и на ряду съ чудесными произведеніями встрѣчаются такія неудачныя работы какъ «Моисей» въ Академіи Художествъ. Прокофьевъ почти всегда лѣпитъ изъ глины и изъ исполненныхъ имъ работъ лишь жалкіе остатки дошли до нашего времени. Съ 1779 по 84 гг. живетъ онъ въ Парижѣ и Берлинѣ, много и упорно работаетъ. Странная судьба: тогда какъ Козловскій вызываетъ восторги своихъ современниковъ, когда воспѣваютъ его въ одахъ и чествуютъ его, столь близкій ему по духу Прокофьевъ—въ полномъ забвеніи.



Гордѣевъ. Женскій бюстъ.
(Большой Царскосельскій дворецъ).

Gordéeff. Buste de femme.
(Grand palais de Zarskoé Sélo).



Прокофьевъ. Борцы. (Собр. С. С. Боткина). *Prokofieff. Lutteurs. (Collection S. S. Botkine).*

Бюсты, гробницы, украшенія домовъ внутри и снаружи, фонтаны, памятники, животныя, историческіе, миѳологическіе и религіозные сюжеты—все занимаетъ его воображеніе. Онъ создаетъ Филарета, Грознаго, Нептуна, Геркулеса, Венеру, рѣку Волховъ, Русскаго Сцеволу и памятникъ Аракчееву. Что ему за дѣло кого онъ лѣпитъ, лишь бы лѣпить. Его работы—блестящія импровизаціи, его техника ловкая, быстрая и закругленная; въ немъ нѣтъ утрированной силы или граціи Козловскаго, все болѣе мягко, плавно и легко. Козловскій любитъ мускулистыхъ героевъ—Геркулесовъ или Аполлоновъ, которые гордятся своей красотой. У Прокофьева всѣ красивы или сильны, но не знаютъ объ этомъ. Чаще всего онъ лѣпитъ бородатыхъ Нептуновъ, а еще чаще дѣтей — дома и въ школѣ, маленькихъ амуровъ, которые смѣются и шалятъ. Но если онъ берется за сюжетъ не столь близкій его сердцу, онъ трактуетъ его съ тѣмъ же огнемъ и такъ, какъ требуетъ тема.

Въ жизни ему не везетъ; переживъ свои идеалы — онъ дѣлаетъ уступку времени. Уже въ «Актеонѣ» (1784) [155]) онъ приближается къ классическому стилю, который всѣмъ нравится. Позже, покоряясь желанію заказчиковъ, онъ вспоминаетъ то, чему учили въ Академіи, онъ изучаетъ міръ Греціи, которымъ всѣ бредятъ. Въ стилѣ Имперіи лѣпитъ онъ украшенія билліардной и столовой Строгановскаго дома [156]), Павловскаго дворца [157]), «Воспитаніе» (1819 г.) [158]) на чугунной лѣстницѣ Академіи Художествъ и нѣсколько барельефовъ на парадной лѣстницѣ ея. По злой ироніи судьбы, онъ—всю жизнь воспѣвавшій красоту людей

и жизни—умираетъ слѣпой, въ страшной бѣдности. «Благородная самонадѣянность, пишетъ его современникъ, отъ которой часто наши художники остаются безъ хлѣба» [159])!..

Другіе русскіе современники Прокофьева и ученики Жилле, большею частью еще остались загадкой. Александровъ-Уважный, авторъ



П. Трискорни. Амуръ и Психея. (Зимній Дворецъ). *Paul Triscorni. Amour et Psyché. (Palais d'Hiver).*

красиваго «Умирающаго бойца» (1782 г.) извѣстенъ одной этой работой, Анисимовъ и Воротиловъ—украшеніями для Казанскаго собора, Гавріилъ Замараевъ—барельефомъ въ Академіи...

Но рядомъ съ русскими художниками работаютъ иностранные мастера, поселившіеся въ Россіи. Среди нихъ Камберленъ (Camberlin d'Anvès), Зегельгакъ и особенно Трискорни заслуживаютъ вниманія.

Первымъ изъ нихъ исполнены растральныя колонны на площади передъ Биржей [160]) и памятникъ кн. А. М. Бѣлосельскому (1810 г.) на кладбищѣ Александро-Невской Лавры.

Изъ произведенiй второго извѣстенъ отличный бюстъ И. И. Бецкаго (1800 г.) находящiйся въ Академiи Художествъ [161]).

Что же касается до Паоло Трискорни, то бiографiя его остается загадкой. Итальянецъ по происхожденiю, онъ много работаетъ въ Россiи и его двѣ группы въ Зимнемъ дворцѣ, бюстъ Екатерины II у гр. А. А. Бобринскаго и львы передъ Военнымъ министерствомъ (1810 г.)—все это рисуетъ его какъ мало самостоятельнаго, но довольно умѣлаго мастера.

Вотъ то немногое, что осталось отъ этихъ художниковъ, большинство работъ которыхъ вѣроятно погибло.



П. Соколовъ. Актеръ Дмитревскiй. (Академiя Художествъ). *P. Socoloff. Le comédien Dmitrevsky. (Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).*

Но всѣ эти иностранцы только первые предвѣстники новыхъ вѣянiй—да и сами по себѣ они не играютъ значительной роли въ исторiи русскаго искусства. Единомышленная имъ группа русскихъ художниковъ, стоящихъ на рубежѣ XVIII и XIX вѣковъ, окончательно покоряется тому классическому стилю, который начинаетъ господствовать во всей Европѣ. Сначала въ Академiи, а потомъ въ Парижѣ и Римѣ, обучаясь у Пажу, Венсана, Давида и Кановы, они подпадаютъ подъ ихъ влiянiе и въ Россiи являются апостолами того ученiя, которое полнаго господства достигаетъ въ царствованiе Александра I. Имена ихъ Архипъ Ивановъ, Соколовъ и Мартосъ.

Кажется — вдругъ весь мiръ переродился, люди и предметы перемѣнили свой обликъ. Прежнiе, люди, люди Козловскаго и Прокофьева, все же были живые и впечатлительные. Они постоянно волновались и дѣлали жесты, проявляющiе силу или грацiю. Даже когда они спали,

они грезили во снѣ и кому то улыбались. Во всемъ была жизнь, движеніе, страсть или нѣга.

Теперь ужъ не то — жизнь измѣнилась. Классики вспомнили грековъ и римлянъ и сдѣлались такими же греками. Тѣла людей превратились въ мраморъ, драпировки легли спокойно, жесты плавные и размѣренные. Всюду тихо, отдыхъ, ясное солнце и плескъ Ѳгейскаго моря. Раньше лѣпили только изъ глины, некогда долго останавливаться на одномъ. Теперь рубятъ въ мраморѣ—работа не къ спѣху. Прежніе люди, если и думали, то больше о любви и о жизни. Новое поколѣніе думаетъ о смерти, всѣ склоняются надъ урнами и плачутъ. Кругомъ — вазы, спокойныя линіи храмовъ и домовъ, вѣнки лавровъ и военные доспѣхи. Войны еще нѣтъ, но она близко и надо думать о смерти.

Уже въ произведеніи Архипа Иванова (1749—1821), «Крещеніе св. Ольги» (1785), какъ въ сюжетѣ, такъ и въ трактовкѣ его, чувствуется предвѣстіе того классическаго стиля, въ которомъ будутъ трактовать русскую исторію. Но авторъ ѳтой работы слабый художникъ, лишенный воображенія и вкуса [162]).

Павелъ Петровичъ Соколовъ (род. 1765) [163]) болѣе интересенъ.

Поступивъ въ Академію пятилѣтнимъ ребенкомъ, онъ черезъ 15 лѣтъ, окончивъ курсъ, отправляется за границу [164]). Онъ учится у Бушардона и много копируетъ его [165]). Въ Парижѣ онъ ведетъ разсѣянную жизнь, увлекается картами и любовью. Долги его растутъ и онъ скоро запутывается. Русскій посланникъ Симолинъ пишетъ о немъ въ 1790 году вице-канцлеру Остерману [166]):

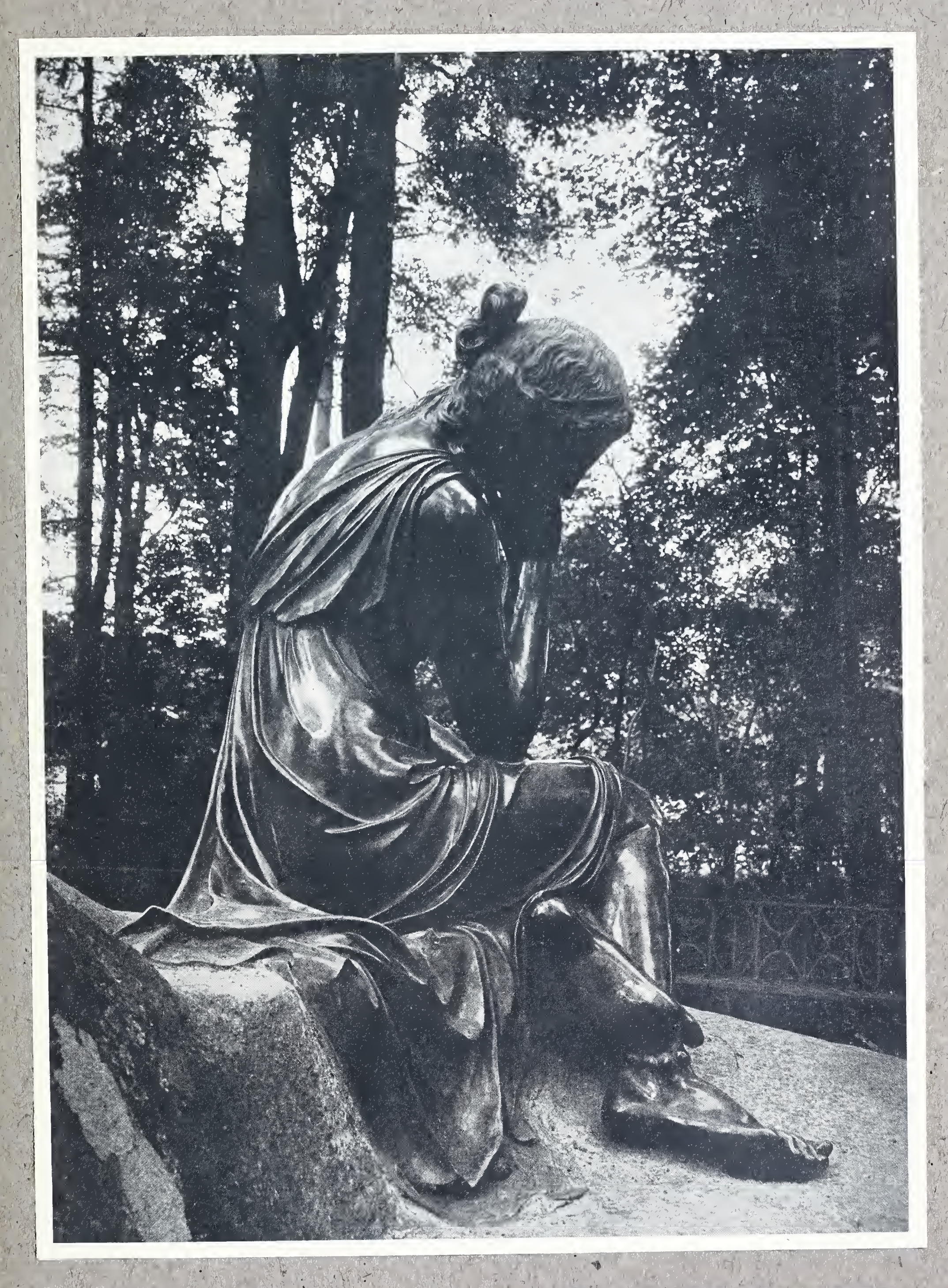
«Socoloff, abandonné par l'Académie des arts était tombé dans la misère, un professeur l'avait acceuilli et lui donnoit de l'ouvrage. La passion pour le jeu l'a porté à s'oublier et à s'emparer d'effets qui ne lui appartenoient pas pour les convertir en argent afin de satisfaire sa passion. Il n'a pas laissé d'être bientôt découvert et d'être détenu dans une prison de District.

Pour arrêter une procédure criminelle contre lui j'ai du prendre le parti de l'envoyer à Rouen pour y être embarqué sur un vaisseau qui partait pour Hambourg. Ayant vendu ses habits, chemises, souliers, chapeau et tout ce qu'il avait pour couvrir son corps j'ai du lui faire acheter le vêtement le plus indispensable».

Такъ бурно проходитъ жизнь Соколова за границей. Возвратясь въ Россію, онъ хочетъ работать и скоро становится извѣстнымъ. Его «Молочница съ разбитымъ кувшиномъ» въ саду въ Царскомъ Селѣ вызываетъ восторги современниковъ и стихи Пушкина [167]):

«Урну съ водой уронивъ объ утесъ, ее дѣва разбила.
Дѣва печальна сидитъ, праздный держа черепокъ.
Чудо! не сякнетъ вода, изливаясь изъ урны разбитой:
Дѣва надъ вѣчной струей вѣчно печальна сидитъ».

Болѣе позднее произведеніе—бюстъ Дмитревскаго (1813 г.) [168]) показываетъ въ Соколовѣ прекраснаго техника, ярко и жизненно передавшаго черты знаменитаго актера.



Соколовъ. Молочница съ разбитымъ кувщиномъ. (Садъ Царскосельскаго дворца).

P. Socoloff. La laitière et le pot au lait. (Au jardin du Grand palais de Zarskoé Sélo).

Въ 1830 г. Соколовъ лѣпитъ грозныхъ грифоновъ и львовъ, украшающихъ мосты на Екатерининскомъ каналѣ [169]).

Въ нихъ уже ярко и характерно господствуетъ стиль Имперіи. Служба его почти вся проходитъ въ Адмиралтействѣ, гдѣ онъ служитъ рѣзчикомъ, работая вмѣстѣ съ тѣмъ и по орнаментальному украшенію петербургскихъ зданій [170]).

Современникъ его Иванъ Петровичъ Мартосъ (1752—1835) [171]) художникъ еще болѣе характерный для своего времени.

Есть что то грустное и нѣжное во всѣхъ произведеніяхъ этого скульптора. Какое то сожалѣніе объ утраченной красотѣ древняго міра, скорбь объ исчезнувшемъ счастьѣ. Мартосъ — ученикъ Торвальдсена— болѣе всѣхъ приближается къ Кановѣ. Но въ немъ есть трогательная сантиментальность современника «Бѣдной Лизы», что то милое, наивное чисто-русское. Мартосъ родился въ Малороссіи на родинѣ Боровиковскаго и, несмотря на весь свой холодный греческій обликъ, сохранилъ въ себѣ еще уютное обаяніе малороссійской природы. Онъ

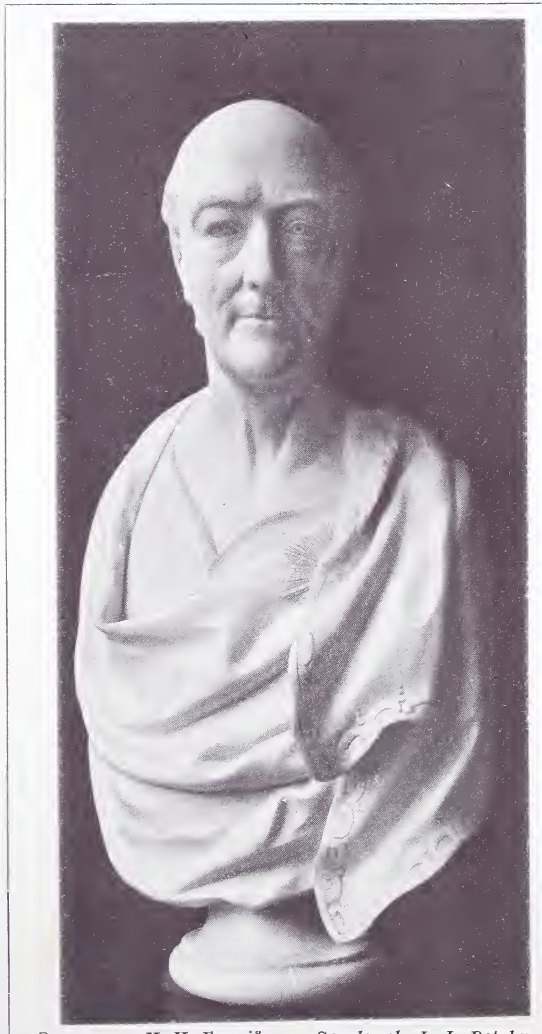


Прокофьевъ. Нептунъ. (Академія Художествъ).

Prokofieff. Neptune. (Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).

всегда далекъ отъ—жизни; онъ или въ прошломъ или на порогѣ смерти.召ининъ и Пожарскій, несмотря на отдѣляющее ихъ отъ Мартоса двухсотлѣтіе, все таки кажутся ему черезчуръ реальными и онъ придаетъ имъ болѣе отдаленный греческій обликъ.

Но во всѣхъ произведеніяхъ его такъ ярко отражаются мечтанія его времени, періодъ Наполеонскихъ войнъ, Карамзинъ и «Исторія Государства Россійскаго», что Мартосъ, несмотря на сюжеты столь далекіе отъ жизни, можетъ быть названъ бытописателемъ своего времени. Онъ учится въ Академіи Художествъ (1764—73) и, окончивъ курсъ, уѣзжаетъ за границу [172]). Здѣсь онъ работаетъ въ мастерской Торвальдсена и рисуетъ у Менгса [173]). Въ Россію онъ возвращается въ 1779 году [174]) уже вполнѣ сформированнымъ художникомъ. Однако въ памятникѣ графу Н. И. Панину въ Благовѣщенской церкви онъ еще нѣсколько сухъ и лишенъ индивидуальности [175]).



Зегельыакъ. И. И. Бецкій. (Академія Худжествъ). *Segelgack. I. I. Betzky. (Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).*

Въ 1792 году онъ высѣкаетъ одно изъ лучшихъ своихъ произведеній, надгробный монументъ княгинѣ Е. С. Куракиной на кладбищѣ Александро-Невской лавры [176]). Склоненная женщина рыдаетъ на могилѣ умершей княгини. На подножіи обнимаются и плачутъ сыновья покойной. Все проникнуто горемъ, трагедіей осени. Этотъ грустный умирающій вздохъ, предсмертный трепетъ слышенъ во всемъ его творчествѣ. Есть что то обаятельно мягкое въ его надгробныхъ памятникахъ. Чисто-русская ноющая тоска, воспоминаніе о невозвратной прелести прошедшаго. Онъ любитъ грусть, любитъ кладбища со склоненными крестами, плачущія ивы надъ забытыми могилами. Онъ всю свою жизнь посвящаетъ памяти умершихъ. Панинъ, Куракина (1792), Турчаниновъ (1792) [177]), гр. Брюсъ [178]), Нарышкинъ [179]), кн. Гагарина (1803) [180]), бар. Корфъ [181]) великія княжны,



Рашеттъ: Румянцовъ Задунайскій.
(Собраніе гр. С. А. Строганова
въ С.-Петербургѣ).

Rachette: Comte Roumianzoff-Zadounaïsky
(Collection du Comte S. Stroganoff
à St.-Pétersbourg).



Мартосъ. «Скульптура» (горельефъ на Чугунной лѣстницѣ Академіи Художествъ).

Martos. «La Sculpture» (haut-relief à l'Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).

дочери Павла [182]), самъ Императоръ [183]),—всѣ они имѣютъ памятники Мартоса. Даже когда онъ берется возвеличить чью нибудь жизнь, то и тутъ въ его созданіяхъ есть что то грустное и задумчивое. Таковы памятники Ришелье [184]) (1825), Потемкину [185]) (1831), Императору Александру (1828), [186]) Маріи Θеодоровнѣ [187]) (1833) и Ломоносову [188]) (1829 г.).

Но особенно прекрасенъ его плачущій ангелъ надъ могилой Аракчеева въ Грузинѣ [189]). Даже «Холопъ вѣнчаннаго солдата» и тотъ оплакивается Мартосомъ. Иногда онъ берется и за другія темы,—сюжеты изъ миθологіи. Такъ создаетъ онъ «Амура» [190]), «Актеона» [191]) и «Амура и Сафо». Современники его въ восторгѣ отъ всѣхъ его работъ. Денисъ Давыдовъ пишетъ объ его памятникѣ, поставленномъ въ Москвѣ Минину и Пожарскому [192]):

Такъ правосудная Россія награждаетъ!
О зависть! содрогнись сколь бренenъ твой оплотъ!
Пожарскій оживаетъ,
Смоленскій оживетъ!!

Въ этой работѣ Мартосъ остается вѣренъ своему искусству.

Нижегородскій мѣщанинъ Мининъ съ правильнымъ строгимъ профилемъ лица гораздо болѣе напоминаетъ римлянина. Какая разница между граціознымъ памятникомъ Суворову — Козловскаго и этимъ произведеніемъ Мартоса лишь нѣсколько лѣтъ спустя. Эпоха почти та же, но цѣлая пропасть раздѣляетъ эти произведенія.

Князь Шаховской, извѣстный поэтъ того времени, воспѣваетъ Мартоса стихами:

И Ломоносова пылающимъ перомъ
Пѣвца любви Хариты намъ списали,
И Мартоса магическимъ рѣзцомъ
Свое твореніе онѣ же изваяли!

Такъ пишетъ онъ по поводу «Амура» [193]).

«Сафо, ласкающая фавна въ присутствіи Амура» также вызываетъ четверостишіе Шаховского [194]):

«Вотъ Сафо, вотъ фаонъ, вотъ хитрый богъ любви,
Вотъ геній Фидія, очаровавшій взгляды!
Такъ, Мартосъ Грекъ! въ его крови
Течетъ священный огнь Эллады!»

Такъ относятся современники къ Мартосу, такъ чествуютъ они его. Въ частной жизни онъ является добродушнымъ, трудолюбивымъ человѣкомъ, любимымъ товарищами и учениками. Постоянное изученіе древняго міра дѣлаетъ изъ этого хохла по происхожденію то, что подъ конецъ жизни онъ такъ офранцуживается, что почти разучивается говорить по русски [195]). По наружности онъ полный, добродушный малоросъ, съ острымъ носомъ и карими умными глазами. Множество художниковъ пишутъ его портреты. Соболевскій (1812) [196]), Варнекъ [197]), Росси (1813) [198]), Антонелли (1820) [199]), Завьяловъ (1833), Гальбергъ (1835) [200]) и Мягковъ [201])—всѣ наперерывъ стараются запечатлѣть его черты. До глубокой старости онъ продолжаетъ работать. «Вниманіе лестное во всякое время», пишетъ онъ [202]), «утѣшительнѣе и сладостнѣе еще въ лѣтахъ позднихъ, когда призрѣніе и успокоеніе дѣлаются необходимыми». «Сей Несторъ нашихъ художниковъ», пишетъ современникъ, «и въ маститой старости еще жарко любитъ свое искусство» [203]). «И мраморъ плачетъ», говоритъ Глинка [204]), смотря на его памятникъ императору Павлу I.

По смерти Мартоса [205]) еще живы тѣ традиціи, которыя передаетъ онъ ученикамъ своимъ. Греческіе храмы съ ихъ простымъ и величественнымъ убранствомъ, строгіе профили, одежда, прически и обычаи древняго міра совсѣмъ воцаряются на берегахъ Невы. Свѣтъ факела, зажженнаго Мартосомъ не погасъ, онъ только перешелъ къ новому поколѣнію художниковъ александровской эпохи.

Баронъ Н. Врангель.





ПРИМѢЧАНІЯ:

1) Забѣлинъ «Бытъ русскихъ царей». М. 1872 г.

2) «Дѣтскіе годы Петра Великаго». «Русскій Архивъ» 1875 г., кн. 9, стр. 97.

3) Вѣроятно, это тѣ гобелены, которые находятся въ Конюшенномъ музеѣ въ Спб.

4) M. de Stoelin «Anecdotes originales de Pierre le Grand». Strasbourg. 1787 p. 40.

5) Idem. p, 48.

6) «Художественная Газета» 1841, № 17, стр. 1—5 и «Художеств. Сокров. Россіи» 1902 № 7—8.

7) Общ. Арх. М-ва Имп. Двора. Опись 187—73, кн. 32, л. 238.

8) Тамъ же д. 305, л. 161—165, 167, 168.

9) «Прогулка съ дѣтьми по Петербургу» Спб. 1836, т. I стр. 87. Здѣсь говорится о рѣзномъ иконастасѣ (1722—26 гг.) Петропавловскаго собора. См. также «Зодчій», 1907 г. № 3.

10) Общ. Арх. М-ва Имп. Двора. Оп. 187—73, кн. 32, л. 255—260.

11) Тамъ же л. 145—147, 149—158, 172, 177.

12) Тамъ же л. 137—148.

13) Тамъ же 210, 211, 236.

14) Тамъ же. Оп. 480—1423, д. 57—97; оп. 485—1436, д. 92; оп. 187—73, кн. 4, д. 92.

15) Тамъ же.

16) Тамъ же. Оп. 187—73, кн. 32 л. 240. Любопытные рисунки Энгель Празоло находятся въ И. Эрмитажѣ.

17) П. Петровъ: Очеркъ исторіи скульптуры въ Россіи. «Вѣстникъ изящныхъ искусствъ» 1890, стр. 63. Этотъ Оснеръ былъ ученикомъ Боля въ Ульмѣ и скульптора Вигана. О своей жизни въ Петербургѣ Оснеръ напечаталъ любопытныя свѣдѣнія въ книгѣ Pott'a «Vaterlandische Blätter». Nurenberg, 1791. Имъ же были исполнены статуи, украшавшія гротъ Лѣтняго сада (со стороны Фонтанки). Гравюра Конева съ рис. Мих. Махаева воспроизводитъ ихъ въ атласѣ «Планъ Столичнаго города Санктъ-Петербурга съ изображеніемъ знатнѣйшихъ онаго проспектовъ» изд. трудами Академіи Наукъ и Художествъ. Спб. 1753. Біографію Оснера см. въ словарѣ Füssli «Allgemeines Künstlerlexicon» Zurich. 1808.

18) Московскій Архивъ М-ва Императорскаго Двора. Оп. 511, д. № 3, л. 24.

19) По документу Государственнаго Архива, напечатанному въ «Извѣстіяхъ Императорскаго Археологическаго О-ва», т. IV стр. 443—48. На основаніи этого же документа мною составлена біографія Р. для моей книги: «Русскій Музей И. Александра III», Спб. 1904, ч. II.

20) «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ», 1890 г. стр. 68. Однако, свѣдѣніе это, сообщаемое Петровымъ, врядъ ли достовѣрно. По произведенному разслѣдованію въ Парижѣ не только не оказалось упоминаемаго мавзолея Маркиза Помпоне, но даже никогда не существовала указываемая Петровымъ «Церковь Св. Ремигія».

21) Указаніе по документу Госуд. Архива; за бюстъ Р. заплачено 50 р.

22) «Русскій Архивъ», 1864, ч. II.



Энгель-Празоло. Проектъ иконостаса Петропавловскаго собора (И. Эрмитажъ).

Enguel-Prasolo. Dessin. (Collection de l'Ermitage).

23) Фигура «Нептуна»—эскизъ для большой фонтанной группы, исполненной для Петергофа, по заказу Государя 13 іюня, 1723 г. Петровъ («Вѣстникъ Из. Иск.» 1890, 75) ошибочно считаетъ, что это тотъ самый фонтанъ, который стоитъ до нынѣ и исполненъ Іоганномъ Рихтеромъ. (См. «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ» 1894; «Художественныя Сокровища Россіи» 1902, № 7—8).

24) Въ описи Строгановскаго дворца отнесенъ къ 1724 г.

25) Для статуи выдано Р. «семь паръ глазовъ».

26) Маска хранится въ Петровской галереѣ Эрмитажа.

27) По документу Государственнаго Архива видно, что уже въ 1720 г. Р. исполнилъ маленькую конную модель Петра. Однако, судя по документамъ, найденнымъ мною въ Московскомъ Архивѣ М-ва Имп. Двора надо предполагать, что большая модель памятника исполнена только въ царствованіе Елисаветы (Опись 511, д. № 3 л. 4—6). Поставленъ памятникъ въ царствованіе Павла I въ 1800 году. Отливка памятника при Екатеринѣ II производилась Мартелли, который, вѣроятно и вылѣпилъ парную Петру I конную фигуру Екатерины II (находятся въ Петровской галереѣ Эрмитажа). На выставкѣ старинныхъ произведеній 1861 г. были двѣ подобныя статуи. (См. каталогъ выставки №№ 428, 429). Другой варіантъ былъ на выставкѣ въ Таврическомъ дворцѣ, а маленькая модель, наиболѣе близкая къ памятнику, находится въ галереѣ гр. Строганова.

28) При отливаніи статуи Р. помогали «обучавшіеся за моремъ» Федоръ Матвѣевъ, Андрей Селивановъ и Андрей Хрептиковъ, причемъ всѣ работы обошлись въ 18 тыс. руб. (Московскій Арх. М-ва И. Двора. Оп. 511, д. 3 л. 10—22 и Петербургскій Архивъ. Оп. 414—1133, д. 9). О дальнѣйшей судьбѣ статуи см. мою книгу «Русскій Музей И. Александра III», Спб. 1904, ч. II.

29) Контрактъ былъ заключенъ съ 26-го февр. 1716 г. съ жалованьемъ 1200 р. въ годъ,—сумма большая по тому времени. (Арх. М-ва И. Двора. Оп. 1871—73, кн. 48, д. 126 л. 593).

30) Книга эта была издана подъ заглавіемъ «Livre des pieds de Tables inventé et gravé par Pineau» (Nagler «Künslertlexicon» München 1841, 318).

31) Dussieux «Les artistes français à l'étranger.» Paris. 1876 p. 544.

32) Въ документахъ мнѣ встрѣчались указанія на его слѣдующія работы: въ 1719 г. рѣзныя украшенія «новой галлереи сада Его Царскаго Величества», «фонтанъ и кашкады»; въ 1721—«двѣ модели дельфиновъ для фонтановъ въ Петергофѣ»; въ 1723 г. «деревяннаго драка, гада семиглаваго»; въ 1724 г. работалъ въ Новыхъ Лѣтнихъ палатахъ, находившихся на мѣстѣ нынѣшняго дома принца Ольденбургскаго; въ 1725 г. вылѣпилъ «вощныя модели» для «мѣднаго столба на которомъ разныя баталіи» (Арх. М-ва Им. Двора. Оп. 1423 д. 43—82, д. 46—85; оп. 485—1436 д. 67; оп. 187—73, кн. 48 д. 126 л. 945; оп. 187—73, кн. 18, д. 192, 326, кн. 32, л. 110, 111—118; Московскій Отдѣлъ Архива. Опись 188, кн. 40 л. 47, кн. 7 л. 36).

33) «Художеств. Сокр. Россіи» 1902, № 7—8.

34) Моск. Отд. Общ. Арх. М-ва Им. Двора. Оп. 188, кн. 40, л. 47.

35) «Les Amours rivaux, ou l'homme du monde, éclairé par les arts» Amsterdam et Paris. 1774, volume II, page 292.

36) Общ. Арх. М-ва Имп. Дв. Оп. 187—73, кн. 32, л. 110, 117, 116.

37) Тамъ же л. 110. Въ 1723 г. Симонъ требовалъ уплаты денегъ за эти статуи. Рисунки къ нимъ находятся въ собраніи Имп. Эрмитажа.

38) Nagler «Künstlerlexicon», München 1841.

39) «Сборникъ Русскаго Историческаго Общества» т. 17, стр. 44, 46, 49, 50, 228, 262, 263.

40) «Revue moderne», Janvier, 1867, page 64, 65.

41) См. «Отеч. Записки» 1822, XII, 142, 143.—«Энциклопедическій словарь составленный русскими учеными и литераторами» Спб. 1861, III, 418. Meyer «Allgemeines Künstlerlexicon» Leipzig 1872, I, 17 и Собко «Словарь русскихъ художниковъ».

42) Двѣ прекрасныя статуи Бонацца «Зефиръ» и «Флора» (1757 г.) находятся въ саду Ораніенбаумскаго дворца. Въ 1717 г. Савва Рагузинскій писалъ Петру изъ Венеціи: «Двѣ статуи, а именно Адамъ и Ева, которыя наилучшему здѣшнему мастеру Бонаццѣ дѣлать заказалъ, скоро будутъ готовы и надѣюсь такъ будутъ хороши, что въ славной Версали мало такихъ видали». Соловьевъ «Исторія Россіи», IV, 293.

43) Статуи эти были исполнены въ 1729 г. «Матеріалы для исторіи Имп. Академіи Наукъ» I, 483. Во время пожара Академической башни въ 20-хъ годахъ XIX в. статуи эти погибли.

44) Этотъ Брукнеръ былъ въ Академіи Наукъ преподавателемъ скульптуры. «Матеріалы для Исторіи Академіи Наукъ», II, 701, 742.



Киннъ. Петръ I. (Галерея Петра Великаго въ Эрмитажѣ). *King. Pierre I. (Galerie de Pierre le Grand à l'Ermitage).*

45) Чистовичъ: «Θеоθанъ Прокоповичъ». «Чтеніе Московскаго Историческаго Общества» 1861 г. № 3.

46) «Осьмнадцатый Вѣкъ». Письма о Россіи дука де Лиріа кн. II.

47) Соловьевъ II, 325.

48) «Русская Старина» 1882 г., октябрь, стр. 172.

49) «Осьмнадцатый Вѣкъ» II, 86.

50) Тамъ же.

51) Соловьевъ II, 215, 446.

52) По документу Общаго Архива М-ва Имп. Двора, напечатанному въ «Русской Старинѣ» 1906 года.

53) «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ», 1890, 79.

54) Я говорю здѣсь о тѣхъ дѣлахъ архива М-ва Императорскаго Двора, которыя погибли во время пожара 1837 г. въ Зимнемъ Дворцѣ, гдѣ тогда находился архивъ. Эти дѣла касались царствованія Анны и отчасти Елисаветы и, вѣроятно, сохраняли не мало свѣдѣній по части искусства.

55) Соловьевъ «Исторія Россіи» стр. 299.

56) Московскій Архивъ М-ва Имп. Двора. Оп. 511, д. 3, л. 20.

57) Илья Яковнинъ «Исторія Села Царскаго» Спб. 1829, ч. II, стр. 185.

58) Соловьевъ, т. 26, стр. 343.

59) Московскій Отдѣлъ Общаго Архива М-ва Имп. Двора. Опись 188, № 305, л. 226.

60) «Сборникъ Матеріаловъ для Исторіи Академіи Художествъ» ч. I. Въ 1766 г. Ролланъ заключаетъ договоръ съ Академіей, обязуясь обучать учениковъ

«произвесть искусными сочинителями для каждаго рода какъ архитектурнымъ при зданіяхъ украшеніямъ внутреннымъ и наружнымъ, такъ и разнымъ каморнымъ и кабинетнымъ уборамъ и другимъ, что изъ металловъ производить возможно», причемъ «дѣлать модели въ лучшей пріятности древней и новой скульптуры» (Архивъ И. Академіи Художествъ 1772 г. дѣло № 25, листъ 5). Въ классѣ скульптуры Академіи Художествъ хранятся двѣ работы Роллана, одна изъ которыхъ воспроизводится при настоящей статьѣ.

61) Тамъ же л. 1.

62) Тамъ же л. 15.

63) Тамъ же л. 26.

64) Тамъ же л. 25. Дѣло это относится къ 1772 г. и въ дѣлѣ упоминается, что фабрика эта была содержима Ролланомъ вмѣстѣ съ купцомъ Іоганномъ Гитторомъ.

65) См. «Сборникъ И. Русскаго Историческаго Общества», т. 11 стр. 558—562.

66) «Сборникъ матеріаловъ для исторіи И. Академіи Художествъ».

67) Архивъ И. Академіи Художествъ 1774 г. д. № 71, л. 23.

68) «Русская Старина» 1891 г. 69 стр. 614.

69) «Сборникъ Матеріаловъ для Исторіи Академіи Художествъ» II, 200,

70) Архивъ И. Академіи Художествъ 1774, д. № 3. Изъ этого же документа видно, что Шварцъ (1750—1808) въ Академію поступилъ въ 1770 г., въ 1773 г. признанъ «назначеннымъ» и, черезъ годъ не исполнивъ заданной программы, уволенъ изъ Академіи и только въ 1785 г. получилъ искомое званіе. (Сборникъ Матеріаловъ для Исторіи Акад. Худ. I, 144, 212, 213, 374, 375,). Bernoulli. Reisen, IV, 130 и Nagler XVI, 125. Въ 1793 г. въ Академіи хранилась его работа: «вазъ съ цвѣтами въ сѣти; изъ одного куска дерева превосходной работы, а особенно паутина и паукъ сдѣланы съ удивительнымъ искусствомъ и другія штуки достойныя вниманія». Георги «Описаніе Санкпетербурга», Спб. 1793, стр. 542. Въ настоящее время въ Академіи находятся три работы Шварца.

71) Архивъ И. Академіи Художествъ 1773 г. д. № 71.

72) Dussieux «Les artistes français à l'étranger» Paris, 1876. p. 548. Наглеръ ошибочно указываетъ годъ смерти и прибытіе въ Россію Жилле.

73) «Voyage pittoresque des environs de Paris» 1768, page 350.

74) «Gazette de France» 7 Janvier 1758 и Архивъ И. Академіи Худож. Президентскія дѣла 1777 г. № 5.

75) Вотъ списокъ его работъ: бюсты Имп. Петра I и Павла Петровича (Dussieux), нынѣ погибшая модель надгробнаго памятника Петру I изъ воска, бронзированная модель статуи того же Императора, бюстъ Екатерины II, впослѣдствіи уничтоженный (Ю. Б. Иверсенъ. «Медали въ честь русскихъ дѣятелей», ч. I, стр. 237). Во Франціи въ XVIII вѣкѣ были извѣстны на виллѣ Валантонъ близъ Парижа слѣдующія произведенія Жилле: группы «Зефиръ и Флора», «Вермунъ и Помнона» и «Діана» (Худ. Сокр. Россіи 1905 г., стр. 135). Въ Луврѣ находится его «Парисъ».

76) Находится въ И. Академіи Художествъ.

77) См. «Художественныя Сокровища Россіи» 1905 г. стр. 135. См. также Архивъ Академіи Художествъ 1766 г. д. № 7, 1772 д. № 3. 1774 д. 65, 1780 д. № 4 и «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Акад. Художествъ», ч. I, стр. 70,100, 114, 116, 117, 122, 124, 204, 223, 234.

78) Архивъ И. Академіи Художествъ 1805 г. д. № 64.

79) Архивъ И. Академіи Художествъ. 1774 г., № 71.

80) Тамъ же и «Иллюстрація» 1862, № 226.

81) Архивъ И. Академіи Художествъ 1805, д. № 64.

82) «Иллюстрація» 1862, № 226. Эта статья вѣроятно написана П. Н. Петровымъ на основаніи какихъ то документовъ Придворной Конторы, а также частью по документу, упоминаемому выше (см. прим. 79).

83) Архивъ И. Академіи Художествъ, 1774 г. д. № 71.

84) Архивъ И. Академіи Художествъ 1805 г. д. № 64. Въ этомъ документѣ подробно изложена его жизнь вдовой его. Документъ былъ цѣликомъ напечатанъ въ моей книгѣ «Русскій Музей Императора Александра III», Спб. 1904 г. II.

85) Привожу цѣликомъ это письмо знаменитаго скульптора:



Гавріилъ Замараевъ (?). Проклятіе Хама. (Барельефъ въ корридорѣ Академіи Художествъ).

Zamaraeff (?). La malédiction de Cham. (Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).

Monsieur!

M. Cochin Secrétaire de l'académie royale de France m'ècrit: vous rendrièz un grand service à l'art et à M. Schoubin élève sculpteur, si vous obteniez qu'au lieu de le rappeler en Russie on l'envoyat à Rome. J'ai vu une figure de lui qui n'est point mal; mais vous savez qu'on ne fait pas un sculpteur en trois ans. Il lui seroit donc nécessaire d'étudier encore, d'autant plus qu'il étudie avec fruit.

Si votre Excellence me permet de joindre ma prière à la demande et au tèmoignage de M. Cochin, je puis vous assurer. Monsieur, que ce jeune sculpteur est celui en qui j'ai vu le plus de vraies dispositions et que ce seroit arrêter ses progrès que de le rappeler avant qu il eut vu l'Italie, sa bonne conduite, dont vous avez des assurances d'ailleurs vous répond de lui autant que ses dispositions; ainsi j'ose me flatter que votre Excellence qui fait tant pour ses moeurs et pour ses talents, voudra bien avoir égard à la demande de M. Cochin et à la mienne.

Je suis avec respect, Monsieur, de Votre Excellence le tres humble et très obéissant serviteur.

Falconet.

St.-Pétersbourg, 1770.

(Архивъ И. Акад. Худож. 1774, д. № 71, л. 1)

86) Архивъ И. Акад. Худ. 1805, д. 64.

87) Архивъ И. Акад. Худ. 1774, д. № 71, л. 6.

88) Тамъ же 1805 г. д. 64.

89) Тамъ же 1774 г. д. № 71, л. 23.

90) Тамъ же, л. 26.

91) Московскій отдѣлъ Общаго Архива М-ва Императорскаго Двора, Опись 356, д. 1.

92) Тамъ же. Оп. 560, дѣло № 69. Къ сожалѣнію, мѣсто не позволяетъ привести здѣсь полный списокъ многочисленныхъ работъ Шубина.

93) Тамъ же. Опись 1155, д. № 1083.

94) «Словарь Русскаго Историческаго Общества».

95) Въ соборѣ Александро-Невской лавры.

96) Принадлежитъ кн. А. С. Долгорукому, которымъ пріобрѣтенъ въ 1907 г. отъ гр. Кассини.

97) См. мою статью «Забытыя могилы», «Старые Годы», февраль, 1907 г.

98) См. тамъ же. Съ памятника существуетъ гравюра, помѣщенная въ сборникѣ гравюръ Козловскаго.

99) Находится въ Русскомъ Музеѣ Императора Александра III.

100) Архивъ И. Акад. Худож. 1775 г. д. № 29, л. 22.

101) Архивъ И. Акад. Худож. 1776 г. д. № 28.

102) «Словарь Русскаго Историческаго Общества».

103) «Сѣверный Вѣстникъ», 1804 г. кн. II, стр. 234,

104) Архивъ И. Акад. Худож. 1799 г. д. № 39. См. также книгу С. Козлова «Суворовъ въ изображеніяхъ» Спб. 1890, стр. 30. Въ галлереѣ драгоцѣнностей И. Эрмитажа находится проектъ Козловскаго къ этому памятнику.

105) «Россійская христоматія или отборныя сочиненія въ прозѣ и въ стихахъ» Спб. 1834, стр. 361. Здѣсь же помѣщено и другое стихотвореніе посвященное статуѣ князя Долгорукова работы Козловскаго.

106) «Сѣверный Вѣстникъ», 1802 г., ч. II, стр. 226—233.

107) См. мою статью въ «Старыхъ Годахъ», февраль 1907 г.

108) Архивъ И. Акад. Художествъ, 1825 года д. № 19.

109) Вотъ перечень его портретныхъ работъ: рельефный бюстъ гр. Н. И. Панина, находящійся въ Московскомъ Историческомъ Музеѣ; статуя вел. кн. Александра Павловича, (см. Архивъ М-ва Имп. Двора, 1791 г. Оп. 356—1347, кн. 6, л. 36); колоссальные бюсты Румянцева-Задунайскаго (находился на дачѣ Кушелева-Безбородко) и князя Голицына (наход. у гр. Самойлова) (см. Reimers «L'Académie Impériale à St.-Pétersbourg en 1807») и наконецъ бюстъ Екатерины, о которомъ рѣчь ниже.

110) Вотъ перечень его статуй: «Марсій» (1776) и «Спящій Эндиміонъ» (1784 г.) обѣ находятся въ Акад. Художествъ, «Сидящая Діана», (Арх. И. Ак. Худож. 1827 г., д. № 97), «Венера» (находится въ Царскомъ, а гипсовый экземпляръ въ Академіи) «Персей» (Отчетъ Акад. Худ. 1829 года) «Діана и Актеонъ» наход. въ Павловскомъ дворцѣ, группа «Сирены» и статуя «Нева», (1801 г.) находящіяся на Петергофскомъ каскадѣ. (См. Reimers L'Académie Impériale des Beaux Arts en 1807 г.» «Художественныя Сокровища Россіи» 1902 г. № 7—8, стр. 203, въ 1791 г. статуя «Нарцисъ» (Архивъ М-ва И. Двора. Опись 536—1347 к. 5, листъ 383 и «Аполлонъ вынимающій стрѣлу изъ колчана» (Архив. И. Акад. Худ. 1775, д. № 29, л. 19).

111) Памятникъ генералъ—аншефу Еропкину. (См. «Сборникъ Матеріаловъ для Исторіи И. Акад. Художествъ», ч. I, стр. 474, 488) и монументъ Императору Іосифу (Московскій Архивъ М-ва Импер. Двора. Оп. 1171, д. № 221).

112) «Христосъ, ведомый на Голгофу» для Казанскаго Собора (Reimers и «Краткое описаніе С.-Петербургскаго Казанскаго Собора», Спб. 1895, стр. 57. Въ томъ же соборѣ въ куполѣ находилась статуя Щедрина, «Ев. Лука», снятая въ 1814 г. (см. тамъ же стр. 55).

113) Для фасада Биржи со стороны площади («Сборникъ Матеріаловъ для Исторіи И. Акад. Художествъ», ч. 1, стр. 497, 500).

114) Тамъ же 525, 539 (здѣсь говорится о проектѣ медалей въ память Полтавской битвы (1808 г.) и мира со Швеціей (1809 г.).

115) Архивъ И. Акад. Худож. 1774 г. № 64, л. 64.

116) Тамъ же л. 42.

117) Архивъ И. Акад. Худож. 1775 г. д. 29, л. 29.

118) Тамъ же л. 20.

119) Тамъ же л. 29.

120) Архивъ И. Акад. Худож. 1776 года, д. 28 л. 47.

121) См. «Сборникъ Русскаго Историческаго Общества», т. 23, стр. 258, 260, 265, 284, 297, 339. 262, 304, 332, 371, 405, 362.

122) Dussieux «Les Artistes français à l'étranger» Paris. 1876. p. 561. Модель этой колонны находится въ галереѣ драгоцѣнностей И. Эрмитажа.

123) Сборникъ Матеріаловъ для Исторіи И. Акад. Худож., ч. I, стр. 497, 500.

124) Тамъ же, ч. II, стр. 18.

125) Архивъ Академіи Художествъ, 1790 г. д. № 7.

126) Reimers «L'Académie Impériale des Beaux Arts à St.-Pétersbourg en 1807,» page 71.

127) Похороненъ Щедринъ на Смоленскомъ кладбищѣ, подлѣ Шубина и Козловскаго.

128) «Императорскій фарфоровый заводъ» Спб. 1907 г., стр. 390.

129) Эта статуя, исполненная въ Копенгагенѣ, была прислана въ С.-Петербургскую Академію Художествъ при письмѣ Копенгагенской Академіи, которая между прочимъ пишетъ о Рашеттѣ: «Le Sieur Rachette joint aux talents et une fort bonne conduite qu'il s' est acquis l'éstime de chacun» (Архивъ И. Акад. Худож. 1772 г. д. 47, л. 1—2).

130) См. «Императорскій фарфоровый заводъ» воспроизведеніе на стр. 72.



Камберленъ. Памятникъ кн. А. М. Бѣлосельскому (Лазаревское кладбище).

Camberlin d'Anvès. Monument du prince Alexandre Béloselsky (Cimetière Lazareff).

131) Находится въ Благовѣщенской церкви Александро-Невской лавры. Исполненъ въ 1801 г. по рисунку Н. А. Львова—друга Безбородки. См. мою статью— «Старые Годы», февраль 1907 г.

132) Находится въ галереѣ гр. Строганова. Подпись: Rachette fecit 1793.

133) Всѣ эти свѣдѣнія взяты изъ изданія «Императорскій фарфоровый заводъ», Спб. 1907,

134) Тамъ же стр. 79.

135) Такихъ изображеній мнѣ извѣстно три: 1) Екатерина въ видѣ Цибеллы въ гротѣ Царскосельскаго дворца—статуя нѣкогда принадлежавшая гр. Кушелеву. (См. «Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ» 1883 г. статья Кобеко и «Русскій Архивъ» 1877, т. I стр. 35. 2) Профильный барельефъ у кн. Юсуповыхъ въ «Архангельскомъ» подъ Москвой. (См. «Міръ Искусства», 1904 г. № 2)и 3) прекрасный барельефъ у вел. кн. Николая Михайловича.

136) Принадлежитъ гр. Е. В. Шуваловой въ Спб. Повтореніе въ мраморѣ находится въ усыпальницѣ Зубовыхъ въ Сергіевской пустыни («Художеств. Сокров. Россіи», 1902 г. 11, 296).

137) Бюстъ этотъ (1780 г.) существуетъ въ двухъ экземплярахъ: одинъ бронзовый въ Спб. Коммерческомъ училищѣ, другой гипсовый въ Академіи Художествъ. (Оба были на выставкѣ въ Таврическомъ дворцѣ подъ №№ 2202 и 2225).

138) Барельефъ, принадлежащій гр. Е. А. Воронцовой-Дашковой. (См. каталогъ выставки въ Таврическомъ дворцѣ № 1742).

139) Находится въ Академіи Наукъ. Исполненъ въ 1784 г.

140) Профильные барельефные экземпляры находятся у С. С. Боткина въ Спб. и у А. А. Бахрушина въ Москвѣ. Чудесный бюстъ, бывшій на парижской выставкѣ 1906 г., ошибочно приписанный Щедрину, находится въ Горномъ Институтѣ.

141) Профильное изображеніе (бисквитъ) у С. С. Боткина въ Спб.

142) Два барельефа этихъ находятся въ комнатѣ гравюръ и рисунковъ.

143) Изъ другихъ произведеній его мнѣ извѣстны: статуя Потемкина въ Эрмитажѣ (происходитъ изъ Таврическаго дворца), статуя Петра I, парная къ Румянцеву (въ галереѣ гр. Строганова) и мужской бюстъ 1788 г. (тамъ же). Въ галереѣ Свиньина находилась его работа: «Мальчикъ тоскующій объ улетѣвшей птичкѣ». («Краткая опись предметовъ музеума П. Свиньина» Спб., 1829 г.). Въ 1772 г. Рашеттъ на званіе академика исполнилъ «рѣку Волгу со всѣми принадлежностями». (Архивъ И. Акад. худож. 1772 г. д. 47, л. 3). Въ Казанскомъ соборѣ находятся его работы: «Входъ въ Іерусалимъ», «Взятіе Богоматери на небо», «Обрученіе съ Іосифомъ», «Введеніе во храмъ» и «Взятіе Христа воинами» (барельефы)—очень неудачныя ра-



П. Соколовъ. Банковскій мостъ въ С.-Петербургѣ. *P. Socoloff. Pont de la Banque d'Etat à St.-Pétersbourg.*

боты. См. «Краткое описаніе Казанскаго собора», Спб., 1895, стр. 11, 12, 57. См. также Reimers «L'Académie Impériale des Beaux Arts en 1807» и «Записки Державина», М. 1860 г. стр. 132—133. (о барельефахъ въ старомъ Сенатѣ).

144) Архивъ И. Акад. Худож. 1810 г. д. № 6.

145) См. «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», ч. I, стр. 13, 19, 85, 86, 96, 116, 121, 139, 141.

146) См. мою книгу «Русскій Музей Имп. Александра III», ч. II.

147) Гипсовый экземпляръ этой группы Фальконе находится въ Академіи Художествъ.

148) «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ» ч. I, 469, 470. Барельефы эти исполнены въ 1804 году и представляютъ: «Благовѣщеніе», «Бѣгство Богородицы въ Египетъ», «Рождество Христово» и «Соборъ Богородицы». (См. «Краткое описаніе Казанскаго собора», Спб. 1895, стр. 11)

149) Сзади этого бюста находится странная надпись: Fait à l'Académie Impériale des Beaux Arts de S. Pétersbourg reparé par Fedor Gardéef. Fondue par Edme gasteloux 1781. Чекалевскій. «Разсужденіе о свободныхъ художествахъ въ Россіи», (Спб. 1792 на стр. 99) упоминаетъ о памятникѣ кн. А. М. Голицыну исполненному Гордѣевымъ и находившемся на Лазаревскомъ кладбищѣ Александро-Невской лавры. О другомъ бюстѣ кн. Д. М. Голицына въ Голицынской больницѣ въ Москвѣ упоминается у Reimers'а въ его книгѣ «l'Académie Impériale en 1807». St.-Pétersbourg 1807. p. 64. Первое изъ этихъ произведеній нынѣ не существуетъ, второе мнѣ еще видѣть не удалось.

150) Свиньинъ «Достопамятности С.-Петербурга», ч. II. стр. 86 говоритъ что эта статуя находилась въ Эрмитажѣ.

151) Общій Архивъ М-ва Императорскаго Двора. Опись 83—517 д., № 249, листъ 15. Статуя эта была сдѣлана изъ зеленаго мрамора. Существовала еще одна работа Гордѣева—«Фигура плачущей женщины» прежде находившаяся въ Таврическомъ дворцѣ (Опись предметовъ, находящихся въ вѣдѣніи Эрмитажа), но мнѣ не удалось отыскать ее.

152) См. «Словарь русскихъ художниковъ» Н. П. Собко, гдѣ помѣщена самая полная біографія Прокофьева и указаніе всѣхъ матеріаловъ. Единственная замѣченная мною ошибка—это приписываніе Прокофьеву группы въ Петергофѣ «Нептунъ и тритоны». (См. выше примѣчаніе 23).

153) См. «Старые Годы», май 1907 г.

154) Находятся въ Академіи Художествъ.

155) Находится въ Музеѣ Александра III. Подробности см. въ моей книгѣ «Русскій Музей И. Александра III», ч. II, 543.

156) См. «Худож. Сокр. Россіи» 1901 г., № 9.

157) См. «Худ. Сокр. Россіи». 1901 года.

158) «Отечеств. Записки», 1820, III, 285 и «Сынъ Отечества», 1820 г. LXIV, 312).

159) «Отечественныя Записки», 1828 г. IV, стр. 253.

160) Вопросъ объ авторѣ этихъ колоннъ довольно сложный. Въ 1807 г. при постройкѣ Биржи Академія Художествъ предоставила работы по украшенію Биржи и площади передъ ней художникамъ: Прокофьеву, Щедрину, Пименову, Демуту, Анисимову, Кащенкову, Воротилову, Теребеневу, Павлу Соколову, Александрову и Моисееву. Однако, благодаря высокимъ цѣнамъ комитетъ по постройкѣ Биржи предпочелъ передать эти работы «иностраннымъ художникамъ». Вѣроятно одинъ изъ этихъ иностранцевъ и былъ Камберленъ. По крайней мѣрѣ въ Академіи Художествъ находится фигура Рѣчного Бога почти тождественная съ фигурой ростральной колонны у Биржи. За исполненіе этой фигуры Камберленъ въ 1809 г. признанъ академикомъ. Въ 1810 г. онъ исполнилъ барельефъ надъ могилой кн. А. М. Бѣлосельскаго на Лазаревскомъ кладбищѣ Александро-Невской лавры. Умеръ Камберленъ въ 1821 году см. «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», ч. I, стр. 496, 497, 500, 503, 507, 536, ч. II, стр. 159, «Художественныя Сокровища Россіи» 1902 г. № 1 и мою статью въ «Старыхъ годахъ» 1907 г., февраль. П. Свиньинъ въ своей книгѣ «Достопамятности С.-Петербурга», Спб. 1817 г. ч. II, стр. 100 говоритъ что фигура Нептуна (sic) исполнена скульпторомъ (?) Тибо. Однако



Рашеттъ. Князь Гр. Потемкинъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

Rachette. Prince Grégoire Potemkine.
(Ermitage Impérial).

имени такого скульптора мнѣ нигдѣ не встрѣчалось, а былъ лишь архитекторъ Іосифъ Тибо, работавшій въ 40-хъ годахъ XIX вѣка.

161) Яковъ Зегельгакъ въ 1800 г. просилъ Академію о званіи академика причемъ по свидѣтельству Козловскаго, Гордѣева и Шубина «по извѣстнымъ его работамъ» признанъ «назначеннымъ» и въ видѣ программы ему задано исполнить бюстъ Бецкаго («Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», ч. I, 392, 412).

162) Подробная біографія Иванова съ указаніемъ всѣхъ источниковъ помѣщена въ книгѣ Собко «Словарь русскихъ художниковъ», стр. 331—336.

163) Архивъ Академіи Художествъ, 1831 г. дѣло № 7.

164) Тамъ же.

165) Въ Академіи находится копія Соколова съ извѣстнаго «Амура» Бушардона, исполненная въ 1788 году (см. «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», ч. I, стр. 297).

166) Архивъ Академіи Художествъ 1790 года дѣло № 15 и Президентское дѣло № 91.

167) «Сочиненія А. С. Пушкина» изд. 1882 года, т. II, стр. 374.

168) Находится въ Академіи Художествъ; за исполненіе бюста Соколовъ въ 1813 г. признанъ академикомъ (Архивъ Акад. Худож. 1831 г. д. № 7). Повтореніе бюста находилось у Свиньина (см. «Краткая опись музея П. Свиньина», Спб. 1829 г. стр. 23).

169) Архивъ Академіи Художествъ 1825 г., д. № 33. Дѣла президента А. Н. Оленина.

170) Таковы его работы: двуглавый орелъ на портикѣ Артиллерійскаго департамента на Литейномъ (1831 г.) и два орлика отлитыхъ и поднесенныхъ Екатеринѣ II еще въ 1796 г. (Архивъ Академіи Худож. 1796 года, дѣло № 13 и 1831 г. д. № 92). Въ 1825 г. Соколовъ исполнилъ бюсты адмирала Н. С. Мордвинова и митрополита Сестренцевича-Богушъ («Журналъ Изящныхъ Искусствъ» 1825 г., стр. 73). Изъ другихъ его работъ извѣстны 4 Евангелиста и св. Троица въ бронзѣ для дарохранительницы Казанскаго собора (Архивъ Акад. Худож. Президентскія дѣла 1824 г. № 49а).

171) Архивъ М-ва Императорскаго Двора. Оп. д. 6, № 65, 1831 года и «Мѣсяцесловъ» на 1840 годъ).

172) Тамъ же.

173) Ровинскій «Словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ». Прекрасные рисунки Мартоса находятся у гр. Д. И. Толстого, въ собр. С. С. Боткина, въ Музеѣ Александра III.

174) «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ», ч. I, стр. 229.

175) См. мою статью въ «Старыхъ Годахъ», февраль 1907 г.

176) См. тамъ же.

177) См. тамъ же.

178) Памятникъ этотъ подробно описанъ у Чекалевскаго «Разсужденіе о свободныхъ художествахъ», Спб. 1792 г., стр. 97.

179. «Мѣсяцесловъ» на 1840 г. (сказано, что памятникъ находится на кладбищѣ Александро-Невской лавры).

180) См. «Старые годы», февраль, 1907.

181) Вел. Кн. Николай Михайловичъ. «Русскіе портреты». Здѣсь упомянуто, что памятникъ поставленъ въ Орлѣ.

182) Reimers «L'Académie Impériale des Beaux Arts en 1807», page 66. Съ памятниковъ существуютъ гравюры очеркомъ. Повтореніе памятника вел. кн. Александры Павловны находится у гр. Е. В. Шуваловой въ Спб.

183) Reimers стр. 66 и «Прогулка съ дѣтьми по С.-Петербургу», Спб. 1838, ч. III, стр. 131.

184) «Журналъ Изящныхъ Искусствъ», 1825 г. кн. II.

185) См. «Русская Старина». 1875 г., 267 и Архивъ М-ва Имп. Двора. Опись № 6, д. 65, л. 6, 1831 г. и Архивъ Акад. Худож. 1828 г. № 99. Памятникъ этотъ поставленъ въ Херсонѣ.

186) Памятникъ поставленъ въ Таганрогѣ, куда прибылъ въ 1831 г. (Архивъ

М-ва Имп. Двора. Оп. № 6, дѣло 65, л. 6). Въ Академіи Художествъ находится гипсовая модель памятника. Гравюра съ него—у П. Я. Дашкова.

187) «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ» ч. II, стр. 311. Модель Мартоса, равно какъ и двѣ другія (Демута и Гальберга) находятся въ Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи по учрежденіямъ Императрицы Маріи. Съ проекта существуетъ гравюра самого Мартоса.

188) Архивъ И. Академіи Художествъ 1829, № 75, и президентскія дѣла 1828 г. № 19. Памятникъ поставленъ въ Архангельскѣ.

189) Гравировалъ Гейтманъ въ «Сѣверныхъ Цвѣтахъ» 1827 г. Въ «Грузинѣ» же, въ церкви, Аракчеевъ поставилъ памятникъ Павлу I, также исполненный Мартосомъ («Мѣсяцесловъ» на 1840 г.).

190) Принадлежитъ гр. Е. В. Шуваловой въ Спб. («Худож. Сокровища Россіи» 1902 г. № 11).

191) Находится въ Павловскѣ, повтореніе въ Румянцевскомъ музеѣ и гипсъ въ Академіи Художествъ. Гравированъ очеркомъ самимъ Мартосомъ. По словамъ Реймерса исполнилъ еще одно повтореніе для Петергофской террассы, гдѣ оно находится донынѣ (Reimers «L'Académie Impériale des Beaux Arts en 1807», page 66 и Віардо «Описаніе замѣчательнѣйшихъ произведеній скульптуры» Спб. 1871, стр. 379),

192) Сочиненія Д. В. Давыдова, Спб. 1840, ч. I, стр. 75. Подробности о памятникѣ см. «Журналъ Изящныхъ Искусствъ». 1807 г. изд. де Пуле М. 1807, стр. 51—64. «Иллюстрація» 1845 г., № 35. Коллоссальная гипсовая модель Мартоса была въ 1820 г. пріобрѣтена Академіей Художествъ за 12 т. рублей (Архивъ Акад. Худож. 1820 г. д. № 85). Маленькая модель была у Свиньина. («Описаніе музея П. Свиньина», Спб. 1829, стр. 22. Подробности о памятникѣ см. Storch. «Russland unter Alexander dem Ersten» 1804 г. стр. 142—146.

193) «Художественная Газета», 1841 г., № 1, стр. 4.

194) Тамъ же.

195) Записки Ѳ. Г. Солнцева, «Русская Старина», 1876, XV стр. 118—119.

196) «Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ» II, 30.

197) Находится въ залѣ Совѣта Академіи.

198) «Сборникъ матеріаловъ для Исторіи Академіи Художествъ» II, 46. Миніатюрный портретъ этотъ находится въ Академіи Художествъ.

199) Собко «Словарь русскихъ художниковъ».

200) См. «Художеств. Газету», 1841 г. № 1, стр. 3—4. Бронзовый оригиналъ находится въ Музеѣ Александра III, повтореніе—въ Третьяковской галереѣ.

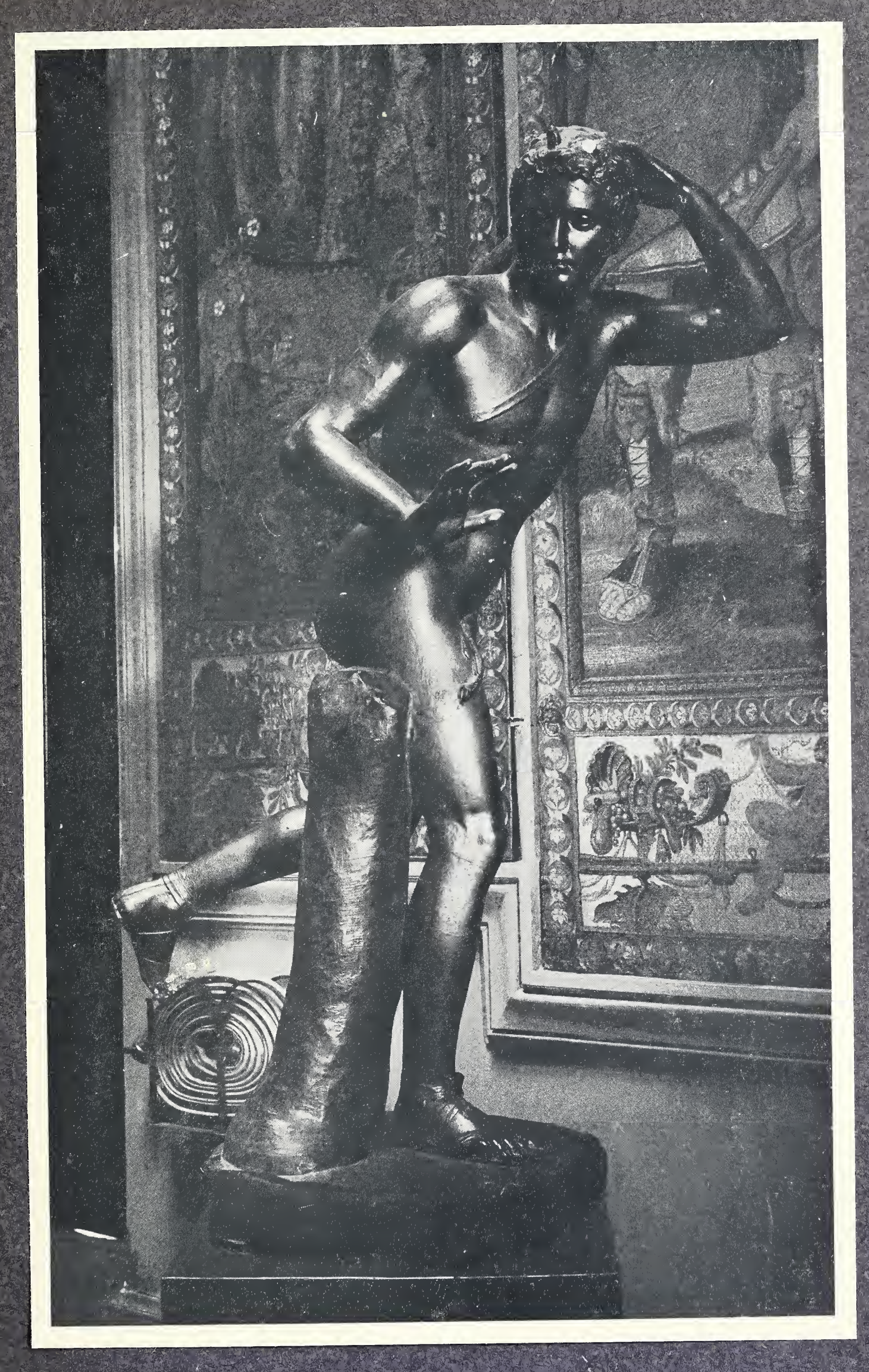
201) Находится въ собр. барона Н. Е. Врангеля.

202) Архивъ И. Акад. Худож. 1831 года, № 213, л. 5 об.

203) См. брошюру «Выставка въ И. Академіи Художествъ» въ 1833 г. стр. 45.

204) «Прогулка съ дѣтьми по Петербургу», Спб. 1838, ч. III, стр. 131.

205) Кромѣ упомянутыхъ работъ Мартосъ еще исполнилъ: 1) колоссальный бюстъ Имп. Александра I для Биржи (такой же для Абосскаго университета), 2) статую Имп. Екатерины II для Московскаго благороднаго собранія, 3) барельефъ «Аполлонъ съ музами» для фронтона Румянцевскаго Музея (въ Спб.), 4) памятникъ супругѣ адмирала Чичагова на Смоленскомъ кладбищѣ, 5) барельефы, бывшіе на выставкѣ 1833 г.: «Рождество Христово», «Сонъ Іосифа», «Іисусъ и Петръ», (этотъ послѣдній нынѣ принадлежитъ В. А. Беклемишеву), «Марѳа и Марія», «Явленіе Іисуса» («Мѣсяцесловъ» на 1840 годъ), 6) небольшую бронзовую группу «Юпитеръ и Юнона» «Ѳ. И. Прянишниковъ и его картинная галерея» Спб. 1870, стр. 109, 7) Колоссальный мраморный барельефъ Румянцева-Задунайскаго, 8) памятникъ родителямъ Имп. Маріи Ѳеодоровны (Reimers «L'Académie Impériale des Beaux Arts en 1807» page 66, 9) барельефъ «Источеніе воды изъ камня» (1804 г.) для Казанскаго собора. Оригиналъ находится у Е. Г. Шварцa въ Спб., повтореніе въ Музеѣ Александра III, 10) бюстъ кн. Голицына, поднесенный въ 1804 г. Государю (Сборникъ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ, ч. I, стр. 469 и 585), 11) 4 эскиза изъ глины Евангелистовъ для Академической церкви (1831 г.). (Общ. Арх. М-ва Имп. Двора. Оп. № 6, д. 65, л. 6), 12) Спящаго Эндиміона (1776 г.) (Архивъ И. Академіи Художествъ, 1776 г., № 28), 13) «Нарцисса». (тамъ



Мартосъ. Актеонъ (Академія Художествъ)
Martos. Actéon (Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg)

же л. 45). Этотъ Эндиміонъ былъ присланъ въ Академію Художествъ (Архивъ Академіи Худож. 1780, д. № 2). Въ Казанскомъ соборѣ, помимо вышеупомянутаго «Источенія воды изъ камня» находятся слѣдующія работы Мартоса: барельефы: 14) «Зачатіе Божьей Матери» 15) «Рождество Богородицы» (1807 г.) и 16) бронзовая статуя Св. Іоанна Крестителя. (см. «Краткое описаніе Казанскаго собора» Спб. 1895, стр. 12). Въ 1828.—29 гг. исполнилъ: 17) надгробную бѣлаго мрамора гр. М. И. Платову въ Новочеркасскѣ и 18) «Анакреона, отогрѣвающаго Амура» (Отчетъ Академіи Художествъ 1830 г.). Послѣ смерти Мартоса были исполнены Афанасьевымъ гравюры со всѣхъ его работъ. Ровинскій имѣлъ намѣреніе издать эти воспроизведенія работъ Мартоса, но за смертію не привелъ этого проекта въ исполненіе. Полное собраніе этихъ гравюръ находится у П. Я. Дашкова.



Гр: Козлаковъ.



РУССКІЙ ГОБЕЛЕНЪ ВЪ МОСКОВСКОЙ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТѢ *).

(Les Gobelins russes au «Palais des Armures» à Moscou, par A. Troutowsky).

Тканные преимущественно изъ шерсти и частью изъ шелка, художественные ковры, употребляемые для украшенія стѣнъ, получили свое названіе «гобеленовъ» отъ имени одного парижскаго красильщика XV вѣка Жилля Гобелена (Gilles Gobelin), работавшаго въ царствованіе Франциска I и прославившагося изобрѣтеніемъ особой красной кошенилевой краски, получившей также названіе «гобеленовой». Его наслѣдники основали подъ той же фирмой фабрику ковровъ, пріобрѣтшую вскорѣ такую извѣстность своими художественными произведеніями, что въ 1667 г. Кольберъ призналъ и выгоднымъ, и достойнымъ для государства пріобрѣсти ее въ казну и убѣдилъ Людовика XIV дать необходимыя на то средства. Тотчасъ же, по поступленіи ея въ собственность государства, она была преобразована въ спеціальную мануфактуру для выработки тончайшихъ и изящнѣйшихъ ковровыхъ произведеній; во главѣ ея былъ поставленъ знаменитый художникъ Лебрёнъ и фабрикаты «Королевской Гобеленовой Мануфактуры» до сихъ поръ не имѣютъ соперниковъ по своей изящности и художественности и цѣнятся очень высоко. Названіе же «гобеленовъ» не только осталось за работами этой мануфактуры и сохранилось до нашего времени, но и другіе подобные ковры—фламандскіе, голландскіе, нѣмецкіе, итальянскіе, русскіе и др. получили то же общее названіе, даже для ковровъ до-Гобеленовской эпохи.

Техника тканья гобеленовъ, на первый взглядъ не хитрая, представляетъ тѣмъ не менѣе не мало трудностей и заключается въ слѣдующемъ: на станокъ натягивается холщевая основа, на нее же переводится при помощи прозрачной бумаги желаемый рисунокъ, который и ткутъ нитками различныхъ цвѣтовъ, сохраняя тона копируемой картины.

---

*) *Въ виду вызываемаго словами В. К. Трутовскаго интереса къ русскимъ гобеленамъ вообще, пользуемся случаемъ дополнить эту статью воспроизведеніями съ отличныхъ гобеленовъ, находящихся и въ другихъ художественныхъ хранилищахъ.* Редакція.



Гобеленъ. Изгнаніе Агари.
(Оружейная палата).

Gobelin russe.
(«Palais des Armures» à Moscou).

Такимъ образомъ все зависитъ отъ качествъ ткача, который долженъ обладать истиннымъ художественнымъ чутьемъ, умѣть отлично разбираться въ тонахъ красокъ и, имѣя въ своемъ распоряженіи массу шпулекъ съ намотанною на нихъ шерстью, а иногда и шелкомъ, свободно разбираться въ нихъ и искусно пользоваться этимъ матеріаломъ, не уклоняясь отъ рисунка и красокъ оригинала. Вполнѣ понятно, что такая работа требуетъ совершенно особенныхъ, талантливыхъ мастеровъ, и отъ



Гобеленъ. Петръ I.
(Оружейная Палата).

Gobelin. Pierre I.
(«Palais des Armures» à Moscou).

послѣднихъ—страшнаго вниманія, напряженія и строжайшей аккуратности и поэтому не удивительно, что одинъ работникъ изготовляетъ въ теченіе года не болѣе 1—1,2 кв. метра, и что цѣна даже современнымъ французскимъ гобеленамъ доходитъ до 4.000 фр. (1.500 руб.) за одинъ квадратный метръ.

При самомъ ткапьѣ гобеленовъ различаютъ два пріема: одинъ, когда основа для рисунка натянута на станкѣ въ вертикальномъ положеніи, другой—когда она расположена горизонтально. Ткани, выработанныя по

первому пріему, называютъ готлиссъ (haute lisse) — и это наиболѣе трудный для работы способъ, дающій за то и наиболѣе совершенный сортъ ковровъ; второй способъ называется басслиссъ (basse lisse) онъ относительно и болѣе легокъ и менѣе художественъ и ковры, изготовленные этимъ пріемомъ, цѣнятся дешевле готлиссовыхъ. Этотъ же способъ, басслиссовый, употребляется и при выработкѣ гобеленовъ для обивки мебели. Въ настоящее время лучшая мануфактура гобеленовъ— парижская, вырабатываетъ ковры только по способу готлиссъ уже въ теченіе 80 лѣтъ, съ 1826 г.; мануфактуры же въ Бове и Обюссонъ работаютъ преимущественно басслиссовымъ способомъ и изготовляютъ также и гобелены для обивки мебели.

Начало тканья гобеленовыхъ ковровъ въ Россіи надо отнести къ эпохѣ Петра Великаго, который, какъ впослѣдствіи утверждала Екатерина II «въ заведеніи казенной шпалерной мануфактуры иного намѣренія имѣть не могъ, какъ токмо то, чтобы симъ великолѣпнымъ мастерствомъ вящше украсить, и распространить и умножить всѣ художества, служащія къ славѣ и выгодѣ Россійской Имперіи». Правда, Мюнтцъ въ своемъ классическомъ трудѣ «La Tapisserie» (p. 302) утверждаетъ, что въ началѣ XVII в. въ Москвѣ существовала уже мастерская для выработки художественныхъ ковровъ и приводитъ даже и годъ ея дѣятельности—1607, и имя мастера, управлявшаго этой мастерской, антверпенца Martin Etuerbout и даже такую подробность, что ковры въ этой мастерской изготовлялись только по способу готлиссъ, но для подтвержденія этого извѣстія не даетъ никакихъ документальныхъ данныхъ. Русскіе же источники совершенно умалчиваютъ о томъ и не заключаютъ въ себѣ даже малѣйшаго, хотя бы косвеннаго намека на подобное производство, не говоря уже о томъ, что, будь это вѣрно, произведенія этой мастерской несомнѣнно сохранились бы до нашего времени и во всякомъ случаѣ остался бы отъ нихъ какой нибудь слѣдъ. Такимъ образомъ приходится извѣстіе Мюнтца не принимать вовсе во вниманіе и отнести, во всякомъ случаѣ пока, начало гобеленоваго производства въ Россіи къ первой четверти XVIII в., именно къ 1716 году.

Что именно побудило Петра завести въ Петербургѣ «Шпалерную мануфактуру» — неизвѣстно. Предполагаютъ, что на эту мысль натолкнули его французскіе гобелены, вывезенные изъ Парижа нашимъ посломъ при дворѣ Людовика XIV, княземъ Я. Ѳ. Долгорукимъ, и, очень можетъ быть, разсказы послѣдняго о значеніи и выгодности этого рода производства. Но какъ бы то ни было, въ 1716 году Яковъ Лефортъ, по указу Петра, законтрактовалъ въ Парижѣ мастеровъ Королевской Гобеленовой мануфактуры для Россіи и въ слѣдующемъ году, когда самъ Петръ былъ заграницей и уже лично знакомился съ этой мануфактурой, мастера эти пріѣхали въ Петербургъ. Въ задачу настоящей статьи не входитъ подробное изложеніе исторіи шпалернаго дѣла въ Россіи; желающимъ ознакомиться съ ней во всѣхъ деталяхъ я позволю себѣ указать на прекраснѣйшую и обстоятельнѣйшую статью Н. Спиліоти «Императорская Шпалерная Мануфактура», напечатанную въ № 4—8 «Художественныхъ Сокровищъ Россіи» за 1903 г.; здѣсь же я



Гобеленъ: Екатерина II. (Оружейная палата).

Gobelin: Catherine II. («Palais des Armures» à Moscou).

ограничусь лишь упоминаніемъ о главнѣйшихъ моментахъ развитія этого дѣла, такъ печально окончившагося въ 1859 г., послѣ болѣе чѣмъ 140-лѣтняго существованія.

Итакъ, въ 1717 г. въ Петербургъ пріѣхали первые парижскіе мастера для устроенія и оборудованія новаго художественнаго предпріятія на берегахъ Невы. Пріѣхали они не сразу, а въ два пріема, двумя пар-



Гобеленъ. Александръ I. (Оружейная Палата). — *Gobelin. Alexandre I. («Palais des Armures» à Moscou).*

тіями. Первая, имѣвшая во главѣ извѣстнаго архитектора Леблона и кромѣ него состоявшая еще изъ четырехъ ткачей—Ж. Ж. Готера, Л. Вавока, Ж. Б. Бурдейна (или Бурдина) и П. Граньона—прибыла въ самомъ началѣ 1717 г.; вторая, сопровождаемая самимъ Лефортомъ, явилась лишь въ началѣ іюня того же года. Она была гораздо многочисленнѣе первой и дѣлилась на двѣ группы: въ одну изъ нихъ, красильную, вошли Ф. Бегагель (Ph. Behagle), въ качествѣ мастера, затѣмъ его сыновья Филиппъ

и Людовикъ, красильщикъ шелка Кл. Меріель и два красильщика шерсти, братья Ж. и Г. Рено; въ другую, шпалерную—Пьеръ Камусъ, мастеромъ, его сынъ и братъ, и два шпалерника Ар. Массонъ и Люсъ Дюфоссе. По пріѣздѣ всѣ они были отданы въ вѣдѣніе канцеляріи Меншикова, подъ его личное наблюденіе, а обязанности ихъ были распредѣлены такъ: главный надзоръ порученъ былъ Леблону, завѣдываніе красильной частью Бегагелю, и шпалерной—Камусу. Въ этомъ составѣ 16 человѣкъ и съ такимъ распредѣленіемъ своихъ ролей, пріѣзжіе парижане и приступили къ исполненію возложенной на нихъ задачи.

Къ сожалѣнію первые шаги ихъ оказались и очень трудными, и очень неудачными: неопредѣленность положенія при канцеляріи Меншикова, недостатокъ соотвѣтствующаго помѣщенія, отсутствіе многихъ необходимѣйшихъ инструментовъ и приспособленій, наконецъ трудность найти подходящіе сорта шерсти—все это сперва заставило мастеровъ сидѣть безъ всякаго дѣла, а затѣмъ, когда все необходимое болѣе или менѣе устроилось, вырабатывать и несовершенныя, и неудачныя произведенія. Такое положеніе продолжалось два года, до 1719 г., и этотъ первый періодъ въ исторіи шпалернаго дѣла въ Россіи не оставилъ намъ ничего заслуживающаго вниманія. Въ 1719 г. произошли два событія, рѣзко измѣнившія положеніе дѣла: во-первыхъ умеръ Леблонъ, а во-вторыхъ все шпалерное дѣло было передано изъ канцеляріи Меншикова въ вѣдѣніе Бергъ-Коллегіи. Новымъ управляющимъ былъ назначенъ нѣкто Багре или иначе Багеретъ (Baguеret), директоръ штофной фабрики барона Шафирова, и дѣло выработки гобеленовъ вступило во второй періодъ своего существованія, продолжавшейся 13 лѣтъ, до 1732 г. Этотъ періодъ слѣдуетъ отмѣтить, какъ наиболѣе важный и существенный для постановки и упроченія этого дѣла. Съ первыхъ же шаговъ новаго завѣдующаго было обращено вниманіе на подготовку къ шпалерному дѣлу мѣстныхъ мастеровъ, стали приниматься на выучку русскіе ученики, иностранцы мало-по-малу отпускались на родину, а само дѣло было передано въ завѣдываніе Мануфактуръ-Коллегіи, выдѣленной въ 1722 г. изъ Бергъ-Коллегіи какъ самостоятельное учрежденіе. Уже въ 1720 г. большинство французскихъ рабочихъ уѣхали на родину, вслѣдъ затѣмъ былъ уволенъ Камусъ съ сыномъ, ушелъ на другую службу Бурдейнъ, впрочемъ скоро (въ 1724 г.) вернувшійся обратно, появились русскіе художники и мастера и къ 30-мъ годамъ XVIII в. изъ иностранцевъ остался лишь Бегагель-сынъ, въ качествѣ завѣдывающаго мастерской и обученіемъ русскихъ учениковъ, и Бурдейнъ. Въ общемъ и этотъ періодъ былъ болѣе подготовительнымъ и устроительнымъ, чѣмъ продуктивнымъ, но тѣмъ не менѣе онъ оставилъ много прекрасныхъ работъ, сдѣланныхъ русскими уже мастерами. Не послѣднюю роль въ его дѣятельности за это время сыграли, конечно, и смерть Петра I, и кратковременность царствованія Екатерины I, и обстоятельства, сопровождавшія вступленіе на престолъ Петра II, и его ранняя кончина. Съ воцареніемъ же Анны Іоанновны, для шпалернаго дѣла наступили красные дни.

Вступивъ на престолъ, Императрица очень скоро обратила особое вниманіе на гобеленовое производство и первымъ дѣломъ велѣла, въ 1732 г., изъять его изъ Мануфактуръ-Коллегіи и передать въ завѣды-



Гобеленъ 1759 г.
(Изъ собранія Р. А. Шарлье въ Парижѣ).

Gobelin Russe (1759).
(Collection de M. René Charlier à Paris).



Гобеленъ 1759 г.
(Изъ собранія Р. А. Шарлье въ Парижѣ).

Gobelin Russe (1759).
(Collection de M. René Charlier à Paris).

ваніе Придворной Конторы, желая имѣть его подъ рукой и, такимъ образомъ, и ближе, и лучше наблюдать за его дѣятельностью. Вслѣдъ затѣмъ для мануфактуры дано было новое, гораздо лучшее помѣщеніе, изъ заграницы и Москвы выписаны лучшіе сорта шерсти, художественная часть поручена Каравакку, оклады мастеровъ были увеличены, положеніе ихъ улучшено, данъ болѣе сильный ходъ русскимъ мастерамъ и хотя во главѣ всего дѣла продолжали оставаться все еще французы—Бегагель († 1733), а послѣ него Бурдейнъ, тѣмъ не менѣе въ это то время и выдвинулись русскіе мастера, какъ напр. Иванъ Кобыляковъ (готлисстъ), Михаилъ Атмановъ (басслисстъ) и Лазаревъ (красильщикъ). Всѣ стали заботиться о мануфактурѣ, интересоваться ею и производительность ея быстро возросла и въ количественномъ и въ качественномъ отношеніяхъ; однимъ словомъ все сулило ей блестящее дальнѣйшее развитіе, но Императрица скончалась въ разгаръ самыхъ радужныхъ надеждъ и на престолъ вступила Елисавета Петровна, не только не продолжавшая такъ же любовно и внимательно относиться къ дѣтищу своего отца, какъ относилась къ нему ея двоюродная сестра, но какъ бы забывшая или даже просто не знавшая о существованіи гобеленоваго дѣла при ея Дворѣ. За Императрицей о немъ забыли и всѣ остальные, и такое положеніе продолжалось цѣлыхъ 15 лѣтъ. Только въ 1755 г. кто то вспомнилъ о гобеленахъ и тогда послѣдовалъ указъ о передачѣ Шпалерной мануфактуры изъ Придворной Конторы въ вѣдѣніе Правительствующаго Сената, съ порученіемъ ему изготовить для новостроющагося Зимняго Дворца «обои тканые, изобразя на нихъ восшествіе ея Имп. Вел-ва на престолъ». Эта перемѣна, не смотря на кажущуюся несообразность подчиненія такого дѣла не спеціальному какому либо вѣдомству, а высшему государственному учрежденію, тѣмъ не менѣе совершенно неожиданно оказалась очень благопріятной для гобеленоваго производства. И Сенатъ, и назначенный имъ для надзора за мануфактурой совѣтникъ камеръ-коллегіи Дмитрій Лобковъ, противъ всякаго ожиданія, проявили дѣйствительно глубокій интересъ и даже любовь къ такому чуждому и новому для нихъ дѣлу и энергично взялись за него. Прежде всего они обратили вниманіе на личный составъ и рѣшительно принялись за очистку и обновленіе его. Были выписаны новые мастера изъ Франціи и Швеціи, уволенъ престарѣлый художникъ Соловьевъ, назначенъ новый живописецъ—курляндецъ Андрей Гильбретъ, пополненъ составъ русскихъ учениковъ, перестроено помѣщеніе. Все совершено было очень быстро и мануфактура была совершенно готова приступить къ возложенному на нее порученію, но только въ 1759 г. получила она размѣры предполагавшихся гобеленовъ—5 саж. 8 вер.×3 саж. и не успѣла преступить къ началу этой грандіозной работы, какъ Императрица скончалась. Ея преемникъ Петръ III, хотя и проявилъ нѣкоторое вниманіе къ мануфактурѣ, смѣнивъ Лобкова, заподозрѣннаго во взяточничествѣ, и замѣнивъ его бригадиромъ Александромъ Дебрессонъ, но о выполненіи задуманной его теткой идеи не озаботился, да и не имѣлъ на то времени, такъ быстро вынужденный уступить власть своей супругѣ. За то позаботился о гобеленахъ его ставленникъ Дебрессонъ, по представленію котораго въ 1762 г. былъ изданъ указъ объ учрежденіи «Конторы

Императорской Шпалерной Мануфактуры». Два года спустя, въ 1764 г. производство гобеленовъ было изъято изъ вѣдѣнія Сената и началась дѣятельность «Императорской Шпалерной Мануфактуры». Этотъ періодъ, четвертый, является самымъ блестящимъ и жизненнымъ въ исторіи шпалернаго дѣла у насъ. Продолжался онъ до 1802 г., т. е. 38 лѣтъ.

Первымъ дѣломъ Екатерины II былъ отпускъ нужныхъ средствъ на расширеніе помѣщенія Мануфактуры и лучшаго его приспособленія и увеличеніе ея ежегоднаго содержанія. Затѣмъ директоромъ ея былъ назначенъ зять покойнаго уже въ то время Бурдейна, нѣкто Mosquin, главный надзоръ порученъ Н. Панину и обращено особое вниманіе, чтобы Мануфактура работала по лучшимъ образцамъ.

Доведенный до 150 человѣкъ, вполнѣ обезпеченный и средствами и матеріалами и помѣщеніемъ и оригиналами, личный составъ, при такихъ условіяхъ, могъ конечно работать вполнѣ спокойно, ничѣмъ не отвлекаемый, и дѣйствительно работы Мануфактуры за это время являются самыми лучшими, самыми совершенными. Ткались не только картины, преимущественно по оригиналамъ Эрмитажа, но также и такъ называемые картинные обои и ковры для половъ. Выработка шла почти исключительно готлиссовымъ способомъ, но не былъ забытъ и басслиссовый, а кромѣ того за это же время начали работать ковры и картины по способу савоннери.

Здѣсь необходимо маленькое отступленіе, чтобы пояснить этотъ новый терминъ. Названіе «савоннери» происходитъ не отъ какого-либо особаго техническаго пріема или собственнаго имени—оно получилось отъ устроенной въ 1604 г., близъ Парижа, фабрики бархатныхъ ковровъ, занявшей помѣщеніе бывшаго мыловареннаго завода—savonnerie.

Какъ это часто случается, названіе прежняго производства сохранилось за старымъ помѣщеніемъ въ силу привычки и затѣмъ перешло и на новое производство, явившись въ концѣ концовъ спеціальнымъ терминомъ. Въ 1816 году эта фабрика была присоединена къ парижской Національной Гобеленовой мануфактурѣ, съ сохраненіемъ названія Савоннери и это имя такъ и осталось за бархатными коврами извѣстной выработки для пола и мебели.

Такимъ образомъ, за время Екатерины II «Императорская Шпалерная Мануфактура» достигла высшей точки своей дѣятельности и по качеству и по разнообразію своихъ фабрикатовъ. Это тѣмъ еще интереснѣе для насъ, что, за вторую половину царствованія Екатерины, съ Мануфактуры исчезли всѣ иностранцы и она работала уже исключительно своими русскими художниками, мастерами и рабочими.

Такъ дѣло продолжалось до вступленія на престолъ Александра I и все его царствованіе. Единственная перемѣна въ положеніи Мануфактуры произошла въ 1802 г., когда 21 сентября послѣдовалъ указъ о передачѣ всѣхъ Императорскихъ заводовъ и мануфактуръ—шпалерной, стекляннаго, фарфороваго и фаянсоваго въ вѣдѣніе Кабинета Его Величества, въ каковомъ вѣдѣніи Мануфактура и оставалась до времени ея закрытія въ 1858 г.

Этотъ пятый періодъ ея дѣятельности снова несамостоятельный, продолжавшійся болѣе полустолѣтія, принесъ съ собою утрату Ману-



Гобеленъ. Царица Савская у Соломона.
(Оружейная Палата).

Gobelin. La reine de Sabah et Solomon.
(«Palais des Armures» à Moscou).

фактурой исключительно художественнаго, любительскаго характера и замѣну его практическимъ, промышленнымъ. Пока Александръ I былъ живъ, Мануфактуру не трогали и къ ней сохранялось благожелательное отношеніе, позволявшее ей продолжать свою художественную дѣятельность. Но съ его кончиной прекратились «прекрасные дни Аранжуэца» для Мануфактуры и началось ея медленное умираніе. Все сложилось противъ нея: мода на гобелены и тканыя шпалеры и картины стала проходить, частныхъ заказовъ поступало все меньше и меньше, потребность для Двора въ гобеленахъ тоже исчезла, а продажная сумма ея издѣлій, и раньше не окупавшая расходовъ, дошла наконецъ лишь до 10% затрачиваемыхъ на нее средствъ.

Между тѣмъ финансовое положеніе государства въ это время было очень печально, принимались всевозможныя мѣры къ сокращенію расходовъ и отыскиванію новыхъ источниковъ дохода; въ числѣ другихъ вѣдомствъ и Кабинетъ былъ очень озабоченъ этими вопросами. Тогда возникла мысль о постановкѣ всѣхъ Императорскихъ фабрикъ и заводовъ на иную, коммерческую ногу и въ 1837 г. Шпалерная Мануфактура была превращена въ обыкновенное, торгово - промышленное предпріятіе. Тонкія художественныя издѣлія были почти оставлены и все вниманіе было обращено на выработку обыкновенныхъ наборныхъ ковровъ, какъ на дѣло болѣе выгодное, пользующееся спросомъ и могущее давать средства на поддержаніе мастерскихъ—готлиссовой, художественной и савоннери. Но было поздно. Расчеты не оправдались и въ 1858 г. 1 іюля Кабинету было объявлено Высочайшее повелѣніе объ упраздненіи Императорской Шпалерной Мануфактуры. Однако она просуществовала еще годъ, доканчивая начатыя работы и лишь въ іюлѣ 1859 г. закрылась навсегда, а зданія ея были отданы подъ помѣщеніе Собственнаго Его Величества конвоя.

Шпалерное дѣло въ Россіи не оставило такого слѣда въ исторіи культуры нашего отечества, какъ оставило оно, напр., во Франціи и Голландіи. Но тѣмъ не менѣе ея издѣлія не прошли незамѣтно для исторіи искусствъ и послѣднее время начинаютъ пріобрѣтать все болѣе и болѣе поклонниковъ, и историки искусствъ уже не игнорируютъ ихъ больше въ своихъ работахъ. Къ сожалѣнію они были мало извѣстны до сихъ поръ, почти не имѣя никакихъ марокъ или особо отличительныхъ признаковъ. Только съ опубликованіемъ г. Спиліоти его труда, а въ немъ сохранившихся списковъ издѣлій Шпалерной Мануфактуры за разные періоды ея существованія, явилась возможность и искать эти издѣлія, и возстановлять ихъ настоящее происхожденіе, и цѣнить ихъ по достоинству.

Въ Московской Оружейной Палатѣ имѣются четыре образца работъ Шпалерной Мануфактуры—одна картина-гобеленъ и три шпалерныхъ портрета.

По счастливой случайности всѣ они оказались относящимися ко времени 1719—1837 гг., т. е. ко всѣмъ четыремъ періодамъ исторіи шпалернаго дѣла (первый періодъ 1717—1719 нельзя считать производительнымъ) и такимъ образомъ является возможность найти и отмѣтить въ нихъ характерныя черты каждаго изъ четырехъ періодовъ.

Такъ какъ статья эта касается главнымъ образомъ гобеленовъ, но не исторіи ихъ въ Россіи, то я позволю себѣ оставить при описаніи хронологическую послѣдовательность и начать описаніе картины-гобелена.

Сюжетъ картины — библейскій: изгнаніе Агари и Измаила Авраамомъ. На первомъ планѣ Авраамъ, стоящій на порогѣ своего дома и повелительнымъ жестомъ правой руки указывающій Агари на пустыню, куда она должна удалиться; лѣвая рука его обращена къ Измаилу какъ бы съ приказаніемъ взять его съ собой. Сзади него Сарра, стирающая бѣлье и съ злобнымъ выраженіемъ на лицѣ какъ бы поддерживающая мужа въ его жестокомъ рѣшеніи. Передъ Авраамомъ Агарь, полуобернувшись къ нему, безнадежнымъ движеніемъ обѣихъ рукъ указываетъ не Измаила, сидящаго передъ ней на землѣ и съ испугомъ, откинувшись назадъ, выслушивающаго суровый приговоръ отца. Немного вглубь, сзади Измаила маленькій Исаакъ съ дѣтскимъ любопытствомъ смотритъ на брата, опершись ручонками о вѣтреницу. Совсѣмъ на заднемъ планѣ, въ лѣвомъ углу, изъ за дерева выглядываетъ какая то мужская фигура, съ грустью смотрящая на разыгрывающуюся передъ ней сцену. Вдали пустыня съ рѣдкими кустами.

Исполнена картина въ общемъ очень удачно. Особенно хороша экспрессія лицъ. И злобное лицо Сарры, радующейся изгнанію соперницы, которую она же сама нашла мужу, отчаявшись имѣть дѣтей, и выраженіе старанія придать себѣ твердость на лицѣ Авраама, и безнадежное отчаяніе Агари, и испугъ Измаила, и дѣтское спокойствіе Исаака, и сочувствіе несчастной Агари на лицѣ пастуха (?) Авраамова, быть можетъ будущаго ея проводника—все это передано замѣчательно живо и и ясно, несмотря на нѣкоторую несовершенность исполненія. Очевидно мастеръ все свое стараніе вложилъ именно въ лица участниковъ сцены и его симпатіи были настолько на сторонѣ Агари, что онъ съумѣлъ подчеркнуть разницу даже въ національномъ происхожденіи Сарры и ея соперницы: первой онъ придалъ ясный, несимпатичный оттѣнокъ семитизма, тогда какъ лицо Агари носитъ всѣ слѣды благороднаго происхожденія египтянки. Движенія, позы, костюмы дѣйствующихъ лицъ также переданы удачно, какъ и обстановка и пейзажъ. И если бы не нѣкоторые дефекты въ исполненіи, извѣстная грубость работы, не всегда удачный рисунокъ и тѣни, какъ напр. лѣвая нога Измаила—худосочная и цвѣта vieux-rose, эта картина была бы chef-d'oeuvre'омъ.

Кайма слабѣе. Слабъ въ ней рисунокъ, слаба работа, не всегда точны pendants въ орнаментѣ и фигурахъ. Видимо эта часть гобелена мало интересовала мастера. Работа гобелена—басслиссъ.

Кому принадлежалъ оригиналъ картины я не знаю. Но во всякомъ случаѣ онъ долженъ былъ быть голландскаго происхожденія. И компановка всей сцены, и характеръ фигуръ и типы дѣйствующихъ лицъ (всѣ блондины) и сочетанія красокъ и условность пейзажа—все говоритъ въ пользу такого происхожденія. Только въ русской передачѣ краски вышли не такъ сочны и ярки, фигуры не такъ пышущи здоровьемъ, колоритъ довольно однообразенъ. А что этотъ гобеленъ русскій, то въ этомъ едва ли можетъ быть сомнѣніе: и общая извѣстная грубость ра-



Гобеленъ.
(Большой Царскосельскій Дворецъ).

Gobelin Russe (1777)
(Grand Palais de Tsarskoé Sélo).

боты и не всегда умѣлое распредѣленіе красокъ и оттѣнковъ, и подчасъ невѣрность рисунка, и жесткость шерсти, и рѣзкость басслисса—все это несомнѣнно доказываетъ ея русское происхожденіе. Кромѣ того, въ спискѣ нѣкоторыхъ гобеленовъ, сработанныхъ на Петербургской Шпалерной Мануфактурѣ за время 1733—1752 г., подъ 1738 г. значится картина—«Авраамъ гонитъ Агара (sic) и Измаила; басслисовой работы со тканой шпалеры». И сюжетъ и характеръ работы и размѣры — все подходитъ подъ картину Оружейной Палаты. Къ тому же передана она была въ Палату изъ кладовой Зимняго дворца, а послужившая ей оригиналомъ шпалера дѣйствительно могла быть голландской.

Въ Палатѣ есть еще другой гобеленъ, совершенно pendant къ этому, съ библейскимъ же сюжетомъ. Это—визитъ царицы Савской къ Соломону. Та же работа, тотъ же характеръ красокъ, повидимому однородный оригиналъ, та же кайма и всѣ тѣ же недостатки и достоинства. Только онъ еще нѣсколько грубѣе, въ особенности слаба тамъ экспрессія лицъ. Всѣхъ фигуръ на ней 10, но изъ нихъ только одно, дѣйствительно живое и яркое, соотвѣтствующее своей жизненностью дѣйствующимъ лицамъ «Изгнанія Агари», лицо старика, въ лѣвомъ углу, на второмъ планѣ. Оно прямо живетъ; остальныя же—и мертвы и безцвѣтны. По всей вѣроятности этотъ гобеленъ одновременен первому и одного съ нимъ происхожденія, но за отсутствіемъ документальныхъ данныхъ, я не рѣшаюсь утверждать, что онъ несомнѣнно работы той же мануфактуры.

Изъ трехъ шпалерныхъ портретовъ, принадлежащихъ Палатѣ и не вызывающихъ никакого сомнѣнія въ своемъ происхожденіи, такъ какъ всѣ они присланы въ 1840 г. изъ Императорской Шпалерной Мануфактуры,—одинъ изображаетъ Петра I, другой Екатерину II и третій Александра I.

Портретъ Петра I овальный, размѣромъ 1 ар. 3 в. $\times$ 15 вер. Типъ Матвѣева по портрету, находящемуся въ Эрмитажѣ, въ русской школѣ, тотъ самый, про который Васильчиковъ предполагалъ, что онъ долженъ быть кисти Моора, а Бруни и Неффъ подтвердили тождество кисти и манеры съ Мооромъ. На шпалерномъ портретѣ Петръ изображенъ въ trois-quarts влѣво, въ песочнаго цвѣта кафтанѣ, съ андреевской лентой черезъ плечо. Волосы вьются до плечъ, усы слегка подбриты. Лицо во многомъ напоминаетъ портретъ Моора, извѣстный по гравюрѣ Вендрамини, но только худощавый и мягче по выраженію. У лѣвой руки какъ бы облака, что то неопредѣленное. Если бы его считать копіей съ Моора-Вендрамини, гдѣ онъ представленъ въ бархатномъ кафтанѣ поверхъ латъ, въ плащѣ и со скипетромъ и короной у лѣваго плеча, то эти тѣни можно было бы принять за тушевку, замѣняющую скипетръ и корону. Но большая часть деталей говоритъ въ пользу оригинала Матвѣева-Моора.

Когда былъ сдѣланъ этотъ портретъ? Въ спискѣ работъ Шпалерной Мануфактуры за 1716—1732 г., въ статьѣ Н. Спиліоти, значатся два портрета Петра, но безъ указаній на размѣръ, характеръ исполненія и форму; въ спискѣ же за 1764—1802 г., подъ 1783 г., указанъ овальный портретъ, но также безъ размѣра и характера. Судя по тому, что всѣ остальные портреты Царскаго Дома, сдѣланные за этотъ послѣдній періодъ, т. е. 1764—1802 г., были исполнены готлиссомъ, что

въ этотъ цвѣтущій періодъ дѣятельности Мануфактуры рекомендовались всегда лучшіе образцы и оригиналы, трудно допустить, чтобы Петръ былъ скопированъ съ сомнительнаго портрета Матвѣева-Моора. Да и работа-басслисовая, не очень тонкая, больше идетъ къ болѣе ранней эпохѣ. Поэтому я рѣшаюсь отнести исполненіе этого портрета къ эпохѣ 1716—1733 г., несмотря на соблазнъ одинаковости формы портретовъ Палаты и 1783 г.—овальной.

Портретъ Екатерины II, въ ростъ, размѣромъ 3 арш. 12 вер. × 2 арш. 12 вер., готлиссовой работы, представляетъ собою копію съ портрета Рокотова, близкаго къ оригиналу Рослена 1777 г. Императрица изображена въ ростъ, на ступенькахъ трона, какъ бы говорящей рѣчь. Правая ея рука, вытянутая впередъ, держитъ скипетръ; лѣвая какъ бы иллюстрируетъ жестомъ слова. Съ правой стороны Екатерины, на столѣ, Императорскія Короны, а въ глубинѣ, въ нишѣ, бюстъ Петра Великаго и наверху надпись: «Начатое совершаетъ».

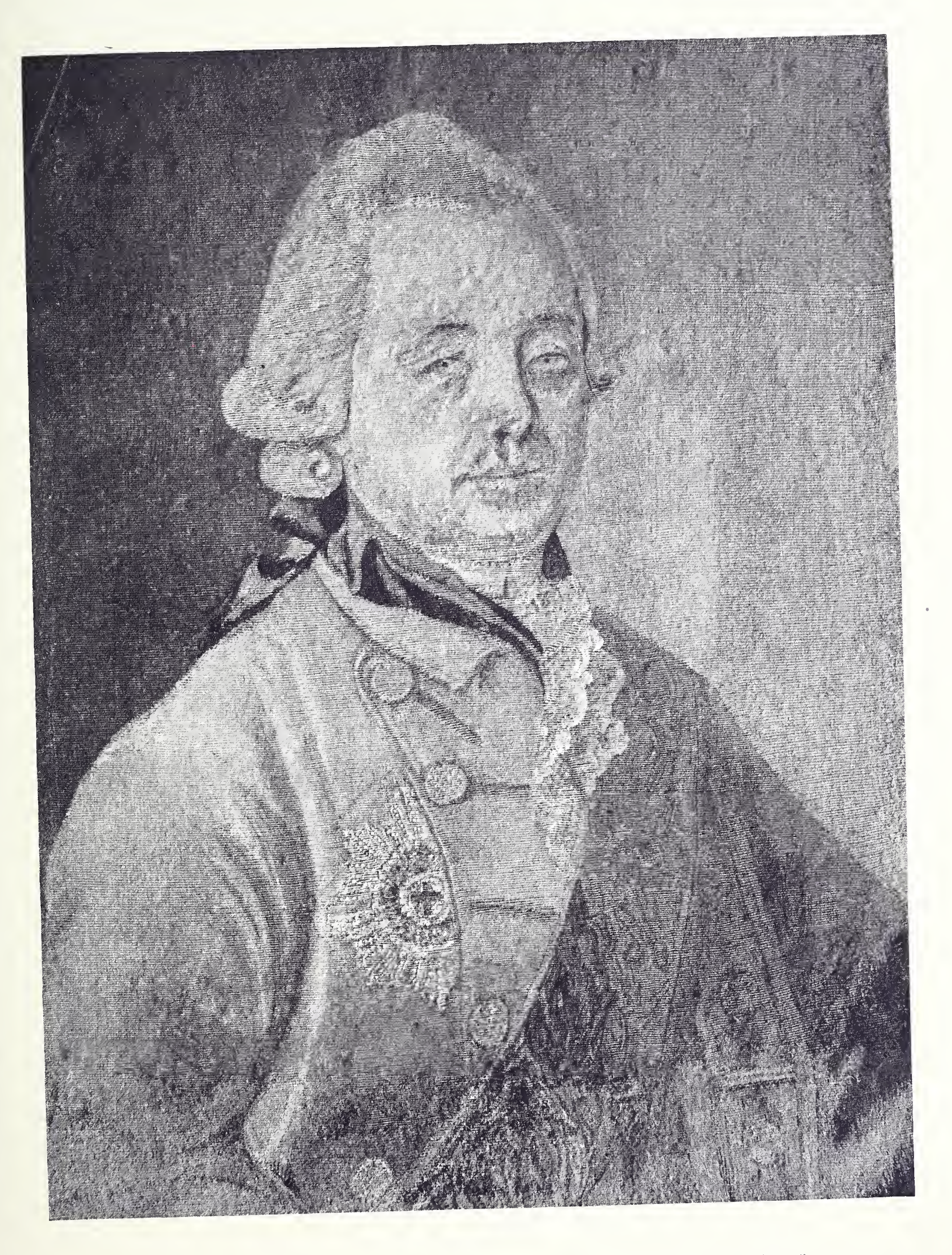
Въ Палатѣ есть двѣ копіи съ того же портрета масляными красками. По сравненію съ ними шпалерный портретъ отличается болѣе мягкими тонами и болѣе нѣжными красками, не всегда соотвѣтствующими тѣмъ двумъ портретамъ.

Оригиналомъ для шпалернаго портрета Александра I послужилъ типъ Жерара, писанный въ 1815 г. и находящійся въ Павловскѣ. Но здѣсь онъ сдѣланъ не въ ростъ, а лишь до линіи перчатки въ лѣвой рукѣ, которою Александръ держится за эфесъ шпаги. Работа басслисовая, но исполнена превосходно; краски очень живы и ярки, выраженіе лица передано великолѣпно и нѣсколько смягчено противъ оригинала, что послужило только къ выгодѣ шпалерной копіи.

Таковы образцы русскихъ гобеленовъ и гобеленовыхъ портретовъ въ Оружейной Палатѣ. Они не изъ лучшихъ, это правда, но мы знаемъ такъ мало подобныхъ работъ, и такъ недавно узнали многострадальную исторію одной изъ художественныхъ затѣй Петра Великаго, что намъ долженъ быть дорогъ каждый памятникъ нашего искусства. Да и Палатскіе гобелены, если и не являются chefs-d'oeuvre'ами, то все же настолько интересны и хороши, что по нимъ можно легко судить о большихъ художественныхъ достоинствахъ лучшихъ экземпляровъ русскихъ гобеленовъ.

В. Трутовскій.





Гобеленъ: И. И. Бецкой.
(Собраніе А. К. Бодиско въ Петербургѣ).

Gobelin: Jean Bétzkoï.
(Collection de M-r. A. Bodisco à Pétersbourg).



НѢСКОЛЬКО НЕИЗДАННЫХЪ ПОРТРЕТОВЪ БОРОВИКОВСКАГО *)

(Quelques portraits inédits de Borovikovski, par Serge Makowsky).

Прошло восемьдесятъ два года послѣ смерти Боровиковскаго. Почти столѣтіе... Но только теперь начинаетъ выясняться общая картина его творчества.

Еще недавно большинство написанныхъ имъ портретовъ находилось въ полной безвѣстности, а тѣ немногіе, о которыхъ знали, вызывали интересъ лишь въ тѣсномъ кругу любителей. Еще недавно говорить о Боровиковскомъ было такъ же трудно, какъ судить о книгѣ по нѣсколькимъ разрозненнымъ страницамъ. Его искусство въ цѣломъ, какъ преемственность достиженій, какъ интимный процессъ художническаго развитія, оставалось неразгаданнымъ. Лишенные серьезнаго вниманія и заботы, разсѣянные по разнымъ угламъ Россіи—портреты, въ которыхъ онъ такъ плѣнительно-ярко выразилъ поэзію и красоту цѣлой эпохи, хранили свою тайну и часто погибали, не повѣдавъ ее никому. Отсутствіе эстетической культуры и, главное, недостатокъ общественной любви къ сокровищамъ національнаго генія (этотъ недугъ нашего близкаго прошлаго!) создавали вокругъ нихъ атмосферу страннаго равнодушія. Появляясь изрѣдка на аукціонахъ и ретроспективныхъ выставкахъ, они пріобрѣтали для публики значеніе историческихъ документовъ на ряду съ посредственными изображеніями государственныхъ дѣятелей и членовъ Императорской фамиліи, но почти не подвергались художественной оцѣнкѣ. Въ музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ они занимали скромное мѣсто между холстами другихъ, тоже полузабытыхъ, живописцевъ XVIII-го и начала XIX-го столѣтій и продолжали покорно исполнять свою декоративную роль въ пышныхъ залахъ дворцовъ и въ обстановкѣ старыхъ дворянскихъ гнѣздъ, какъ обычное дополненіе къ роскоши минувшаго. И если ихъ владѣльцы, потомки героевъ двѣнадцатаго года и

*) Называя помѣщаемые въ этой статьѣ портреты Боровиковскаго «неизданными», я имѣю въ виду, что они или вовсе не были изданы, или же появлялись въ воспроизведеніяхъ слишкомъ плохихъ, чтобы можно было по нимъ судить объ оригиналахъ.

пудреныхъ вельможъ Екатерининскаго времени, помнили о нихъ, то скорѣе—какъ о реликвіяхъ семейныхъ преданій.

На «исторической выставкѣ портретовъ лицъ XVI—XVIII в.в.», устроенной обществомъ поощренія художествъ въ 1870 году, счастливый случай впервые соединилъ 27 произведеній Боровиковскаго, между ними—нѣсколько образцовыхъ: портреты Павла I, графа А. И. Васильева, графини А. И. Безбородко съ дочерьми, В. И. Арсеньевой, г-жи Лачиновой. Для того времени это много, и такъ какъ по качеству живописи портреты Боровиковскаго были лучшими, они заинтересовали даже самыхъ безразличныхъ. Правда, не надолго. По окончаніи выставки, они вернулись въ свои дворцы и дворянскія гнѣзда, и вскорѣ были опять забыты. На это указываетъ и равнодушіе къ Боровиковскому со стороны музеевъ и удивительное отсутствіе критической литературы о немъ въ послѣдующіе годы. Первыя журнальныя замѣтки, посвященныя его біографіи, появились только четырнадцать лѣтъ позже (кстати, до сихъ поръ онѣ служатъ единственнымъ біографическимъ матеріаломъ о Боровиковскомъ, если не считать краткихъ свѣдѣній въ «Сборникѣ матеріаловъ для Исторіи Академіи Художествъ», изд. П. Н. Петровымъ въ 1864 г. [1]). Что касается нашихъ музеевъ, то вотъ многозначительное упоминаніе В. Горленко въ «Кіевской Старинѣ» 1884 года: въ «Петербургскомъ Эрмитажѣ выставленъ только одинъ холстъ Боровиковскаго, портретъ Мурзы-Кули-Хана...» [2]). Одиночество персидскаго принца продолжалось еще десятилѣтіе, пока Эрмитажъ не пріобрѣлъ портреты гр. А. И. Васильева и Д. П. Трощинскаго. Немногимъ богаче были и частныя хранилища—галереи Третьякова и Прянишникова.

Въ 1891 году тотъ же В. Горленко напечаталъ въ «Русскомъ Архивѣ» свою извѣстную статью о Боровиковскомъ. Она уясняетъ скудныя свѣдѣнія о его жизни и написана довольно живо, но въ смыслѣ художественно-критической оцѣнки очень неубѣдительна: авторъ выдвигаетъ на первый планъ иконописныя работы Боровиковскаго, т. е. наименѣе цѣнное изъ того, что онъ создалъ, и останавливается только мелькомъ на портретахъ. Это недоразумѣніе, имѣвшее свою исторію [3]), разсѣялось лишь въ 1900-хъ годахъ, прежде всего благодаря дѣятельности иниціаторовъ «Міръ Искусства», положившихъ начало собиранію и изданію работъ Боровиковскаго въ числѣ другихъ, не менѣе забытыхъ, сокровищъ русскаго XVIII-го вѣка.

Еще большую роль сыграли портретныя выставки: 1902 года, въ зданіи Академіи Наукъ, и особенно 1905 г.—въ Таврическомъ дворцѣ [4]).

Наконецъ то Боровиковскій торжествовалъ побѣду! Даже рядомъ съ волшебникомъ - Левицкимъ, съ Брюлловымъ и знаменитыми французами, Токэ, Грёзъ, Наттье, Ларжильеръ, онъ поражалъ индивидуальной изысканностью своихъ портретовъ масломъ и нѣжныхъ миніатюръ. Его выдающееся значеніе въ исторіи русской живописи сдѣлалось очевиднымъ для всякаго. «Забыть» стало уже невозможно. Этотъ поздній посмертный успѣхъ имѣлъ, какъ извѣстно, хорошія послѣдствія... для музеевъ, которые оказались вынужденными пріобрѣтать «Боровиковскихъ»: говорить объ иниціативѣ со стороны нашихъ музеевъ, конечно, не приходится.

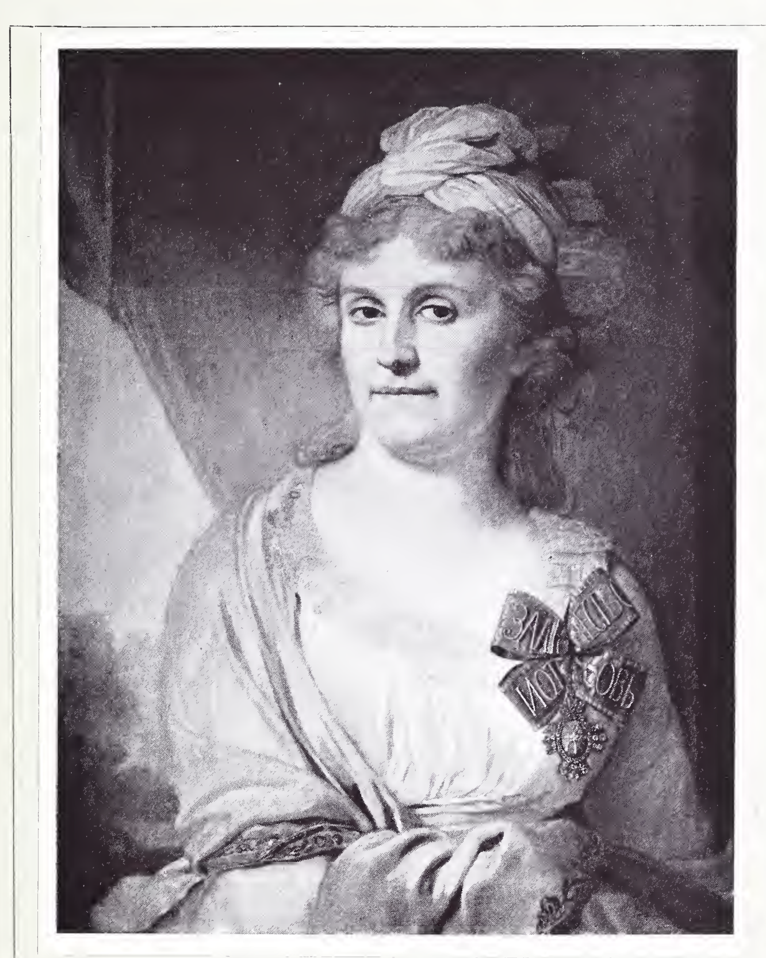


Боровиковскій: Портретъ Е. И. Неклюдовой.
(Музей Императора Александра III).

Bovorikovski: Portrait de M-me Neklioudof.
(Musée Aléxandre III à St.-Pétersbourg).

Но главная заслуга Таврической выставки въ томъ, что явилась, наконецъ, возможность судить о Боровиковскомъ по цѣлому ряду лучшихъ произведенiй почти всѣхъ перiодовъ его творчества. Открылся доступъ къ тайнѣ его постепеннаго художническаго самоопредѣленiя. Достоинства и недостатки его живописи обнаружились въ новомъ свѣтѣ.

Къ сожалѣнiю и на Таврической выставкѣ не оказалось раннихъ работъ художника, за перiодъ отъ 1787 по 1791 годъ, когда онъ писалъ, вѣроятно, подъ непосредственнымъ руководствомъ Левицкаго.



Боровиковскiй. Портретъ Д. А. Валуевой (собранiе П. М. Романова въ С.-Петербургѣ). *Borovikovski. Portrait de M-me Valoujeff (collection de M-r Romanoff à St. Pétersbourg).*

Этотъ пробѣлъ не восполняется двумя портретами П. С. и О. К. Филипповыхъ [5]), находящимися теперь въ музеѣ Александра III, даже если вѣрить старой надписи на оборотной сторонѣ холстовъ, гдѣ указанъ 1790 годъ. По этимъ сомнительнымъ портретамъ, разумѣется, нельзя судить о достиженiяхъ Боровиковскаго до его поступленiя ученикомъ къ Лампи, прибывшему въ Россiю въ концѣ 1791 года. Только на основанiи позднѣйшихъ работъ можно говорить о влiянiи на него Левицкаго, отъ котораго онъ унаслѣдовалъ и плѣнительныя качества своей кисти, «нѣжность колорита и мягкость письма», отмѣченныя еще Ку-

кольникомъ, и ту русскую интимность изображенія, которой нѣтъ у блистательнаго Лампи.

Наиболѣе ранніе изъ извѣстныхъ портретовъ Боровиковскаго уже характеризуютъ его, какъ вполнѣ самостоятельнаго мастера, умѣющаго сочетать свое индивидуальное пониманіе дѣйствительности съ «хорошимъ вкусомъ» великихъ учителей XVIII-го вѣка. Они выдаютъ и его недостатки. Въ миніатюрахъ на цинковыхъ доскахъ и слоновой кости 1791—93 годовъ уже замѣтны слишкомъ излюбленные имъ пріемы композиціи, которые дѣлаютъ большинство его работъ столь характерными, но въ то же время однообразными по замыслу.

Мнѣ не хочется быть понятымъ не точно. Говоря объ «однообразіи», я не имѣю въ виду манерной шаблонности. Боровиковскій, конечно, не заслуживаетъ упрека въ ремесленномъ самодовольствѣ. Причины его однообразія гораздо глубже.

Какъ извѣстно, въ теченіе долгой трудовой жизни онъ нѣсколько разъ мѣнялъ свою «манеру». И слѣдуетъ сказать больше: эти перемѣны—не только метаморфозы живописной техники, но слѣдствіе его вдумчиваго отношенія къ искусству и глубокой потребности «переоцѣнивать самого себя», находить новыя разрѣшенія живописныхъ задачъ, работая неутомимо, съ простодушной искренностью, съ любовнымъ усердіемъ. Онъ былъ добросовѣстнымъ искателемъ красоты и правды, своей правды и своей красоты. Отсюда—непрерывная эволюція его творчества. Мало того: онъ мастеръ очень «неровный». Часто портреты, написанные имъ въ томъ же году, рѣзко отличаются между собою и совершенствомъ письма, и качествомъ тона, и степенью внутренней убѣдительности...

Но не смотря на все это онъ придерживался съ удивительнымъ постоянствомъ извѣстныхъ формулъ «портретной экспозиціи», по которымъ не трудно узнавать его работы. Съ этой точки зрѣнія онъ гораздо условнѣе Левицкаго, Рокотова и даже Лампи. Особенно въ женскихъ портретахъ. Ихъ стильная выразительность остается въ рамкахъ излюбленнаго художникомъ канона. Постановка фигуры, движеніе головы, рукъ почти не мѣняются. Лукаво улыбающіяся красавицы съ тонкозавитыми кудрями, строгія кавалерственныя дамы въ пышныхъ пудреныхъ парикахъ, нѣжныя подростки въ модныхъ платьяхъ «empire», родовитыя помѣщицы, на фонѣ усадебныхъ парковъ, щеголяющія батистовыми косынками «Marie-Antoinette»,—принимаютъ на холстахъ Боровиковскаго почти однѣ и тѣ же позы, почти одинаково складываютъ руки и оборачиваются, немного склоняясь, вправо или влѣво и, поневолѣ, начинаютъ смотрѣть почти одинаково, завороженныя общей для всѣхъ мимикой. Какъ бы становятся похожими другъ на друга... Дѣйствительно, между ними чувствуется неуловимое родственное сходство, о которомъ неоднократно уже говорилось[6]), и это сходство не только кажущееся. При дальнѣйшемъ анализѣ мы убѣждаемся, что привычка изображать свои модели въ рамкахъ портретнаго канона приводитъ Боровиковскаго къ безсознательному обобщенію человѣческаго лица. Невольно онъ преувеличиваетъ размѣръ глазъ, утолщаетъ губы, удлиняетъ овалъ, передаетъ индивидуальные признаки, какъ видоизмѣненія



Боровиковскій. Портретъ г-жи Скобеевой.
(Собр. П. П. Вейнера въ СПБ.).
Borovikovski. Portrait de M-me Skobéjeff.
(Collection de M-r P. Weiner à S. Pétersbourg).



основного типа. Онъ воспринимаетъ синтетически. Притомъ не льститъ заказчикамъ, по примѣру французскихъ парадныхъ живописцевъ; подчеркивая или сглаживая черты лица, не даетъ изображеніямъ «болѣе привлекательной внѣшности». Часто совсѣмъ наоборотъ. Онъ не дѣлаетъ красивѣе, но дѣлаетъ типичнѣе. И что всего важнѣе, этотъ типъ не вымышленный, не условный даже, а живой, реальный типъ эпохи.

Въ этомъ—своеобразная объективность Боровиковскаго.

Раннія работы, какъ я говорилъ, уже обнаруживаютъ всѣ особенности его искусства. Всѣ элементы портретной экспозиціи—найдены. Подобно лейтмотивамъ симфоніи, звучащимъ съ первыхъ тактовъ увертюры, они опредѣляютъ дальнѣйшее развитіе художественной темы. Возьмемъ, напримѣръ, маленькій овальный портретъ М. А. Львовой [7]). Постановка фигуры, выраженіе глазъ, характеръ позы, одежды—тѣ же, что въ цѣломъ рядѣ позднѣйшихъ женскихъ портретовъ. Голова склоняется къ плечу, выставляя красивый выгибъ упругой шеи. Волосы словно развѣваются легкимъ вѣтромъ, вольными локонами падая на плечи, покрытыя голубой шалью. Губы улыбаются чуть-чуть жеманно. Руки спокойно сложены на колѣняхъ; въ одной изъ нихъ пучекъ колосьевъ. Позади—пейзажъ въ стилѣ Ламни, съ древесной листвой, окаймляющей уголокъ нѣжно-голубого неба.

Сравнивая эту граціозную миніатюру съ позднѣйшими холстами Боровиковскаго, мы видимъ, какъ мало измѣняются пріемы его изображенія. Портретъ Е. В. Торсуковой [8]), написанный нѣсколькими годами позже (1795), задуманъ почти одинаково. Тотъ же условный полуоборотъ и склоненная къ плечу голова, тѣ же слегка развѣваемыя вѣтромъ кудри, и чуть-чуть жеманная улыбка, и взоръ благожелательно-равнодушный, и спокойно сложенныя руки, и позади—коричнево-зеленая листва на нѣжно-голубомъ небѣ.

Только фигура повернута не вправо, а влѣво,—въ рукѣ, вмѣсто колосьевъ, сложенный вѣеръ, и тяжелая шаль съ узорной каймой—свѣтло-вишневаго цвѣта. И вспоминается цѣлая серія женскихъ образовъ, «стилизованныхъ» въ той же гармоніи: кн. Е. А. Долгорукая [9]), чарующая, томно-задумчивая Е. А. Нарышкина [10]), кн. Е. П. Багратіонъ [11]), прозванная при Австрійскомъ дворѣ «bel ange nu» [12]); княжна М. И. Лопухина [13]) съ ласкающимъ небрежно взглядомъ и небрежно опущенной рукой,—прелестная въ своей синей шали и серебристо-бѣломъ платьѣ; молодыя княжны Куракины (съ мопсомъ) [14]) и странно похожія на нихъ княжны Гагарины [15]) и графини Безбородко... [16]) и сколько еще! Всѣ онѣ склоняютъ голову немного на бокъ, усмѣхаясь чувственнымъ ртомъ и большими миндалевидными глазами. У нихъ упрямые подбородки, полныя щеки, прекрасныя «античныя» шеи и бѣлыя, точеныя, безукоризненныя плечи. Руки не всегда сложены обычнымъ жестомъ крестъ-накрестъ, но у всѣхъ кисти рукъ, когда не спрятаны подъ складками «турецкихъ» шалей, удивляютъ однообразнымъ рисункомъ: характерные пальцы, припухлые на концахъ, «лопатками».

Но вотъ другая серія женскихъ портретовъ. Мы замѣчаемъ лишь маленькое измѣненіе темы: голова поставлена прямо. Это придаетъ, однако, иной характеръ всему изображенію. Оттѣнокъ жеманства исче-

заетъ. Губы складываются строже, взглядъ становится пристальнѣе и глубже. Къ такимъ работамъ, часто совершенно тождественнымъ по композиціи, принадлежатъ портреты гр. В. С. Васильевой [17]), Д. А. Валуевой [18]), портретъ неизвѣстной (собств. М. С. Крупина въ Спб.) [19]), Е. И. Неклюдовой [20]), гр. Кутайсовой [21]) и др. Между ними—и портреты г-жи Новосильцовой и Скобеевой изъ собранія П. П. Вейнера, о которыхъ до сихъ поръ еще не упоминалось въ русскихъ изданіяхъ [22]). На первомъ—есть надпись (слѣва): «писалъ Боровиковскій 1794 года». Такимъ образомъ онъ однихъ лѣтъ съ портретомъ О. И. Квитки [23]) и на годъ моложе портретовъ Торсуковыхъ и Вел. Кн. Константина Павловича [24]), съ которыхъ начинается блестящая серія придворныхъ работъ Боровиковскаго, въ послѣдній годъ царствованія Екатерины. Той же даты—миніатюра, хранящаяся въ Эрмитажѣ, портретъ министра финансовъ гр. А. И. Васильева [25]).

Мнѣ кажется, что изъ всѣхъ произведеній Боровиковскаго, въ тотъ переходный періодъ отъ миніатюрной живописи къ большимъ холстамъ, когда онъ началъ подражать манерѣ Лампи (1791—95), портретъ Новосильцовой самый обворожительный. Вообще—одинъ изъ лучшихъ портретовъ лучшей эпохи. Манерой письма онъ напоминаетъ не Лампи, а Левицкаго. Краски положены прозрачными мазками, тонко и свободно, влажными струйками цвѣта. Общій колоритъ слегка золотистый и воздушно-нѣжный, и въ немъ радостно свѣтятся неяркіе тона, сливаясь въ гамму: синеватый тонъ пудреныхъ волосъ, завитыхъ въ мелкія пушистыя букли, свѣтлый румянецъ лица, полоса блѣднаго неба, желтѣющая зелень садовой листвы, бѣлая прозрачность батистовой косынки, просвѣчивающей тѣломъ, и голубой, мягкій и теплый, тонъ накинутой на плечи шали. Эта вкрадчивая гармонія такъ ласкательно красива, что невольно забываешь о всѣхъ «недостаткахъ» Боровиковскаго, объ условностяхъ позы и несвободномъ рисункѣ фигуры. Впрочемъ, въ портретѣ Новосильцовой, по счастливой случайности, художникъ замѣтно отступаетъ отъ своихъ «каноновъ». Все въ ней строго и просто. Голова совершенно непринужденно обращена къ зрителю, и спокойное выраженіе лица глубоко индивидуально. Узкій породистый носъ, тонкія губы, нѣжный овалъ, нервныя, поднятыя углами брови, нечерезмѣрно большие глаза съ тяжелыми вѣками сообщаютъ ей жизнь личности—ту неуловимую правду человѣческой отдѣльности, которой такъ часто не достаетъ портретамъ Боровиковскаго, болѣе типичнымъ, чѣмъ индивидуальнымъ.

Какимъ законченнымъ мастеромъ надо быть, чтобы обладать подобнымъ вкусомъ! Какое количество подготовительныхъ работъ исполнилъ Боровиковскій, прежде чѣмъ достигъ этой силы! Почему же до сихъ поръ почти не извѣстно холстовъ, написанныхъ имъ до 1794 года? Гдѣ они? И дождутся ли своего «вторичнаго рожденія», какъ Новосильцова, столько лѣтъ забытая, потерянная въ пыли «семейнаго хлама»?»

Валуева, Неклюдова и Скобеева написаны Боровиковскимъ уже въ слѣдующій періодъ, т. е. въ пору безчисленныхъ заказовъ, которые онъ началъ получать со всѣхъ сторонъ, послѣ успѣха при Дворѣ, въ роли избраннаго ученика Лампи. Блестящая знать, окружавшая тронъ

Екатерины и Павла, считала своимъ долгомъ слѣдовать во всемъ «Высочайшему примѣру». Жизнь художника обратилась въ сплошной торопливый трудъ. Уже въ февралѣ 1795 года онъ пишетъ своимъ роднымъ: «Мнѣ потерять часъ ей-ей составляетъ великое въ занятіяхъ моихъ разстройство» [26]). Но нѣсколько лѣтъ спустя онъ работаетъ еще напряженнѣе. Портреты Екатерины II въ Царскомъ Селѣ [27]), Великихъ Княженъ [28]), Николая Павловича [29]), Императрицы Маріи Ѳеодоровны [30]), Великой Княгини Елисаветы Алексѣевны [31]) и т. д. окончательно завоевываютъ ему славу моднаго живописца. Лопухины, Долгорукіе, Куракины, Волконскіе, Дунины, Нарышкины всѣ наперерывъ спѣшатъ ему позировать. Особенно послѣ отъѣзда Лампи изъ Петербурга, въ 1798 году,



Боровиковскій. Портретъ неизвѣстной. (Собр. М. П. Фабриціуса въ СПБ.)

Borovikovski. Portrait d'une inconnue. (Collection de M-r Fabricius à St.-Pétersbourg).

когда Боровиковскій поселился на Милліонной. И намъ становится понятнымъ, почему въ портретахъ этого періода, въ расцвѣтѣ своего таланта, онъ иногда грѣшитъ ремесленностью выполненія и легкимъ шаблономъ композиціи. Вѣдь обыкновенно ему приходилось довольствоваться нѣсколькими сеансами съ натуры и писать большую часть портрета «на память». За то лучшія работы чаруютъ, какъ никогда... Благоухаютъ изысканностью красочныхъ гармоній, мечтательной нѣжностью характеристикъ.

Живописная манера Боровиковскаго за это время немного измѣнилась. Краски остались прозрачными, словно лучистыми, «эмалевыми», соединяясь въ гаммы свѣтлыхъ ласкающихъ тоновъ: бѣлое съ кораллово-розовымъ или голубымъ, жемчужно-сѣрое съ блѣдно-пунцовымъ, цвѣтъ слоновой кости, оттѣненный тусклымъ золотомъ, цвѣтъ перламутра съ неясно-желтымъ и дымно-лиловымъ—на фонѣ тѣхъ же зеленыхъ сумраковъ листвы... Но самые мазки сдѣлались менѣе свободными, менѣе «воздушными», болѣе тѣсными, сглаженными въ ровную поверхность, пріобрѣтающую тотъ неуловимый фарфоровый блескъ, который кажется «зализанностью» у менѣе вдохновенныхъ мастеровъ и порой у самого Боровиковскаго оставляетъ непріятное впечатлѣніе: напр., въ портретѣ Александра Павловича en pied (1802) [32]).

Впрочемъ, техника художника остается безконечно разнообразной. Рядомъ съ большими холстами, написанными черезчуръ «тѣсно», мы встрѣчаемъ маленькіе портреты, почти миніатюры по размѣру, поражающіе сочной широкостью письма. Въ этомъ отношеніи портретъ г-жи Дмитріевой-Мамоновой (рожд. Лачиновой) [33]) долженъ считаться образцовымъ. Какая свободная законченность! Какъ бархатно-нѣжны блѣдные переливы красокъ! Какъ выисканъ кистью рисунокъ оживленнаго улыбчивой мыслью лица! Лучшіе французскіе мастера не писали лучше...

Портреты Валуевой и Неклюдовой, того же 1798 г., не принадлежатъ къ числу наиболѣе удачныхъ. Особенно—второй. Портретъ Валуевой значительно менѣе сухъ. Краски, мѣстами старательно втертыя въ холстъ, свѣтло-гармоничны, хотя немного холодны. Лѣпка тѣла превосходна. Художника, видимо, заинтересовало энергичное, умное лицо кавалерственной дамы съ лентой ордена Св. Екатерины на груди. Но все же онъ отнесся къ своей задачѣ нѣсколько оффиціально и, можетъ быть поневолѣ, слишкомъ много вниманія удѣлилъ торжественному шифру Св. Екатерины. Въ композиціи чувствуется принужденность. Голова какъ бы приставлена къ шеѣ. Рисунокъ плечъ и правой руки подъ голубой шалью вялы.

Подобныхъ портретовъ у Боровиковскаго множество. Почти тождественъ Валуевой—упомянутый уже портретъ гр. В. С. Васильевой (1800 г.), а самый удачный, изъ всей серіи этихъ пожилыхъ, снисходительно-важныхъ, сановныхъ женщинъ, на мой взглядъ—портретъ «неизвѣстной» (собств. М. С. Крупина въ Спб.). Замѣтимъ, кстати, что «неизвѣстная» удивительно похожа на Валуеву, похожа, какъ только можетъ быть сестра. Но красивѣе. Тоньше носъ, брови чернѣе и гуще. Едва замѣтно усмѣхающіяся губы, маленькая холеная рука, обращенная

къ зрителю съ видимымъ намѣреніемъ, и необычно затѣйливый тюрбанъ на пудреномъ парикѣ—выдаютъ привычку къ успѣху и поклоненію. Въ этомъ холстѣ Боровиковскій превосходитъ Лампи мягкостью письма, являясь дѣйствительно виртуозомъ формы.

Нельзя сказать того же о Неклюдовой. Въ музеѣ Александра III, рядомъ съ изумительными портретами В. И. Арсеньевой [34]) и кн.



Боровиковскій. Портретъ М. М. Трахимовскаго. (Музей Александра III). *Borovikovski. Portrait de M. Trakhimovsky. (Musée Alexandre III à St.-Pétersbourg).*

Е. П. Багратіонъ—портретъ Неклюдовой характеризуетъ творчество художника въ его «плохіе часы». Рисунокъ жесткій и краски тусклыя. Во всемъ проглядываетъ холодность работы безъ увлеченія, «на заказъ». Впрочемъ и здѣсь колористическая гамма красива. Голубой цвѣтъ шали опять — преобладающій. Съ нимъ нѣжно согласованъ цвѣтъ бѣлаго платья, переходящій въ желтоватый тонъ открытой шеи и дымчато-сѣрый—парика, оттѣняющій синеватую бѣлизну головной повязки...

Но что это, когда передъ нами такой холстъ, какъ Скобеева! Вдохновенно-живой образъ, не похожій ни на одинъ изъ извѣстныхъ намъ портретовъ! Не смотря на то, что въ немъ соблюдены условности обычнаго «канона»... Дѣйствительно, мы видимъ тотъ же знакомый полуоборотъ, тѣ же сложенныя руки и развѣваемые легкимъ вѣтромъ локоны, и опустившуюся съ одного плеча голубую шаль, и просвѣтъ неба въ зеленой листвѣ. Но художникъ едва замѣтно измѣнилъ позу; онъ откинулъ чуть-чуть назадъ голову, и это, въ связи съ пристальнымъ взоромъ, обращеннымъ въ сторону, придало всей фигурѣ неожиданный оттѣнокъ движенія. Скобеева не позируетъ; она живетъ. Словно что то внезапно поразило ее, и она быстро повернулась, забывъ на мгновеніе о граціозно принятой позѣ. Лицо у нея неправильное. Широкій носъ, нѣсколько выдающіяся челюсти, большой чувственный ротъ. Но прекрасны глаза — синіе-синіе, южные, въ оправѣ черныхъ тяжелыхъ рѣсницъ, и прекрасны смоляныя брови, дополняющія красоту свѣтло-каштановыхъ волосъ. Тонъ этихъ бровей и глазъ самыя яркія пятна. Остальное выдержано въ полутонахъ, которые отвѣчаютъ цвѣту тѣла, нѣжнаго, холенаго тѣла съ отливами фарфоровой бѣлизны: его прозрачность оттѣняютъ и серебристо-сѣрая ткань платья, и блѣдно-желтая лента на правой рукѣ, и нити жемчуга на лѣвой, и въ волосахъ повязка блекло-лиловаго шелка.

Мнѣ остается сказать то, что я знаю о біографіи Скобеевой со словъ владѣльца портрета. Она была любовницей Дмитрія Прокофьевича Трощинскаго. По происхожденію — дочь матроса изъ Кронштадта. Трощинскій взялъ ее къ себѣ еще совсѣмъ юной и воспиталъ, какъ барышню своего круга. Они прожили вмѣстѣ много лѣтъ, но разумѣется, блестящій статсъ-секретарь Екатерины не могъ жениться на дочери матроса. Послѣ наступленія новаго царствованія имъ пришлось разстаться. Трощинскій былъ посланъ на ревизію въ Сибирь. Передъ отъѣздомъ онъ счелъ нужнымъ отправить свою подругу въ Смоленское имѣніе. Тамъ она сошлась съ помѣщикомъ Скобеевымъ и вышла за него замужъ.

Когда былъ написанъ портретъ? Вѣроятно до командировки Трощинскаго, бывшаго, какъ извѣстно, ближайшимъ покровителемъ Боровиковскаго. Судя по манерѣ письма, мы можемъ отнести его къ 97 — 98 годамъ. Должно быть, тогда же была написана и В. И. Арсеньева, этотъ истинный chef-d'oeuvre Боровиковскаго. Въ портретѣ Арсеньевой повторяется до мельчайшихъ подробностей композиція Скобеевой. Вся разница въ томъ, что у Арсеньевой голова замѣтно приподнята, откинута назадъ съ шаловливымъ вызывомъ, точно она собирается сказать веселую дерзость. Но глаза, платье, волосы, правая рука съ жемчужнымъ браслетомъ и лѣвая, держащая яблоко [35]), на обоихъ портретахъ тождественны.

Это сравненіе убѣждаетъ насъ лишній разъ, что Боровиковскій иногда (можетъ быть и часто) писалъ съ натуры лишь голову, а все остальное придѣлывалъ потомъ по одному изъ привычныхъ образцовъ. Отсюда и поразительная монотонность наряда въ его женскихъ портретахъ. Это мелочь, но она типична... Всмотритесь въ портреты Левицкаго.

Они индивидуальны во всѣхъ деталяхъ. Левицкій пытливый психологъ, изображающій все въ человѣкѣ и около человѣка съ протокольной точностью. Если онъ допускаетъ условность позы (вспомнимъ характерный для него жестъ правой руки), то лишь какъ элементъ чисто-внѣшній. Въ его портретахъ всегда чувствуется атмосфера одинокой



Боровиковскій. Портретъ неизвѣстной. (Собр. П. М. Романова въ СПБ).

Borovikovski. Portrait d'une inconnue. (Collection de M-r Romanoff à St.-Pétersbourg).

человѣческой личности, сообщающей всему, что ее окружаетъ, печать особой, отдѣльной отъ остального міра, жизни; не только л и ц а интимно одухотворены, но шелка, бархаты, кружева живутъ вмѣстѣ съ тѣми, на которыхъ надѣты. Боровиковсвій несравненный ж и в о п и с е ц ъ,

тонкій виртуозъ, знающій всѣ тайны красочныхъ мелодій, всѣ очарованія нѣжныхъ переливовъ цвѣта, и — поэтъ, ощутившій, какъ никто, интимное настроеніе современнаго ему общества. Но у него нѣтъ ни пытливости, ни воображенія Левицкаго. Умъ не сильный, лѣнивый, мечтательный, онъ созерцаетъ міръ сквозь сонъ, и сквозь сонъ видитъ отдѣльныя человѣческія лица слитыми въ общее, близкое и далекое, правдивое и отвлеченное лицо, и потому считаетъ вполнѣ допустимымъ не выискивать различій тамъ, гдѣ ихъ могло бы не быть. Разумѣется, это заблужденіе. Но у всякаго художника свои заблужденія.

Съ началомъ новаго столѣтія наступаетъ новый періодъ въ творчествѣ Боровиковскаго. Онъ опять мѣняетъ «манеру». Отказывается отъ свѣтлаго и прозрачнаго письма съ неуловимыми переходами къ фарфоровому блеску, которое приближаетъ его работы 1795 — 99 годовъ то къ Левицкому, то къ Лампи. Находитъ другой «акцентъ кисти», менѣе изысканно-нѣжный, за то болѣе ярко выражающій его самобытность. Опредѣленнѣе, тверже, энергичнѣе становятся и рисунокъ, и лѣпка тѣла, и тона. Впослѣдствіи эта опредѣленность обращается въ непріятную рѣзкость и черноту.

Баронъ Н. Врангель, въ своей превосходной статьѣ, посвященной Таврической выставкѣ, мѣтко подчеркиваетъ совершившуюся въ живописи Боровиковскаго метаморфозу послѣ 1799 года: «Тонъ портретовъ болѣе зеленоватый, краски какъ то гуще и компактнѣе; все болѣе сжато и болѣе характерно. Здѣсь совершенно особый стиль Боровиковскаго пріобрѣтаетъ наиболѣе выразительную форму. Чисто-живописная прелесть работъ этого періода можетъ быть и меньше, техническая ловкость не такъ замѣтна, но искренность чувства и любовное отношеніе къ работѣ несравненно очаровательнѣе» [36]).

Между портретами, иллюстрирующими эти страницы, нѣтъ ни одного вполнѣ типичнаго для новой манеры Боровиковскаго. Прекрасно написанная голова М. М. Трахимовскаго (1802 г.) [37]) гораздо мягче и по колориту и по лѣпкѣ, чѣмъ характерныя работы этого времени. Изъ нихъ самыми показательными, въ хорошемъ смыслѣ слова, являются группы Безбородко и Куракиныхъ. Особенно хороша старая графиня Анна Ивановна. Ея властное и вмѣстѣ съ тѣмъ добродушное лицо вылѣплено увѣренной и широкой кистью съ удивительнымъ brio. Въ самой рѣзкости контура и тѣней, и даже въ проглядывающей мѣстами чернотѣ — своя безспорная прелесть. Лучше, въ смыслѣ реализма и экспрессивной опредѣленности, Боровиковскій ничего не создалъ.

Тѣмъ не менѣе стоитъ обратить вниманіе на «портретъ неизвѣстной съ ребенкомъ» (изъ собранія М. П. Фабриціуса). Онъ сохранился въ сильно-испорченномъ видѣ и все таки въ высшей степени красивъ. Тонъ—блеклый, пастельный. Грязно-бѣлый цвѣтъ платья мягко согласованъ съ темно-гранатовымъ—шали и темно зеленымъ цвѣтомъ мундира на мальчикѣ. Очень интересно и освѣщеніе группы, рѣзко обозначившее тѣни на лицахъ. Усиленіе свѣтотѣни до яркихъ контрастовъ вообще характерно для новой манеры Боровиковскаго. Въ данномъ случаѣ контрасты подчеркнуты, отчасти вслѣдствіе неудачной реставраціи.

Что касается композиціи портрета, то она кажется необычной лишь благодаря дополнительной фигуркѣ маленькаго мальтійскаго кавалера. Фигура его матери—тотъ же хорошо знакомый намъ женскій образъ:



Боровиковскій. Портретъ г-жи Родзянко. (Собр. Родзянко въ СПБ.).

Borovikovski. Portrait de M-me Rodzianko. (Colliction de M-r Rodzianko à St.-Pétersbourg).

точеныя «падающія» плечи, скульптурная шея, спокойно сложенныя руки съ припухлыми концами пальцевъ, и въ лицѣ—выраженіе немного насмѣшливаго вниманія и чувственной воли.

Въ какомъ году написанъ этотъ холстъ? По всѣмъ вѣроятіямъ,

около 1800 г. Есть основаніе предполагать, что изображенный здѣсь толстощекій мальчикъ съ мальтійскимъ крестомъ — одинъ изъ многочисленныхъ незаконныхъ сыновей Куракина. Дѣйствительно, онъ очень похожъ на князя Александра Борисовича, въ особенности если судить по портрету изъ собранія В. В. Воейковой [38]).

Еще одна подробность. Въ портретѣ отсутствуетъ пейзажный фонъ. Фигуры бросаютъ тѣнь на гладкую сѣрую стѣну комнаты. Это имѣетъ свою связь съ эпохой. Время вліяетъ на портретную композицію. Условные боскеты XVIII вѣка постепенно замѣняются обстановкой дома, жилья. Вмѣстѣ съ упрощеніемъ платья и прически упрощается и рамка, окружающая изображенія. Чопорный пейзажъ становится ненужнымъ. Со временемъ эта рамка дѣлается все болѣе и болѣе интимной, и въ ней, какъ въ зеркалѣ, отражается уютная домашняя жизнь.

Портретъ другой «неизвѣстной», изъ собранія П. М. Романова [39]) еще болѣе пострадалъ отъ времени. Его судьба должна представлять интересъ для всѣхъ собирателей картинъ въ антикварныхъ лавочкахъ. Одиннадцать лѣтъ назадъ онъ былъ случайно купленъ торговцемъ за десять рублей въ Александровскомъ рынкѣ, у маленькаго старьевщика по прозвищу «Курица» (М. В. Кузьминыхъ). Затѣмъ голова была вырѣзана изъ холста. Наконецъ, портретъ былъ зареставрированъ, когда, не менѣе случайно, въ правомъ углу была обнаружена подпись...

Она тоже сидитъ въ комнатѣ. Бѣлое платье. На лѣвое плечо накинута свѣтло-желтая шаль. Около нея на столикѣ — свертокъ нотъ. Сзади, въ глубинѣ фона, видны неясныя очертанія чего то вродѣ арфы. Каталогъ выставки русскихъ портретовъ за 150 лѣтъ, назвавъ ее «неизвѣстной пѣвицей», мнѣ кажется гораздо ближе къ правдѣ, чѣмъ каталогъ Таврической выставки, произвольно давшій ей имя кн. Клеопатры Ильиничны Лобановой-Ростовской (рожд. Безбородко) должно быть на основаніи отдаленнаго сходства ея со старшей дочерью графини Анны Ивановны, въ извѣстной семейной группѣ.

По живописи портретъ «неизвѣстной пѣвицы», конечно, не отличается достоинствами предыдущихъ: наложенныя густымъ слоемъ тѣни превращаются на лицѣ въ черные контуры, вслѣдствіе чего оно кажется словно подведеннымъ; рисунокъ рукъ очень вялый. Но портретъ ярко выражаетъ женскій типъ (съ какой то чуть-чуть армянской южностью въ чертахъ) характерный для того періода въ творчествѣ Боровиковскаго, который оканчивается съ началомъ его дѣятельности иконописца въ Казанскомъ соборѣ (1809 г.) [40]).

Среди позднихъ работъ Боровиковскаго портреты молодыхъ женщинъ почти отсутствуютъ. Видимо, съ годами онъ сталъ гораздо рѣже браться за кисть по требованію нарядныхъ красавицъ Петербурга. Художникъ старился, вмѣстѣ съ нимъ старились и его модели. Но помимо того мы вообще знаемъ очень немного женскихъ портретовъ, написанныхъ Боровиковскимъ послѣ превосходныхъ портретовъ М. И. и Н. И. Дубовицкихъ (1809 г.) [41]). Д. А. Державина (въ ростъ) [42]), старушка Е. А. Архарова [43]) и, можетъ быть, еще два-три, вотъ и все. Художникъ все больше и больше сталъ отдаваться церковной живописи,



Боровиковскій: Портретъ Дмитріевой-Мамоновой, рожд. Лачиновой. (Собр. П. М. Романова въ СПБ).

Borovikovski: Portrait de M-me Dmitrieff-Mamonoff. (Collection de M-r Romanoff à St.- Pétersbourg).

что соотвѣтствовало сентиментально-мистическимъ настроеніямъ послѣднихъ лѣтъ его жизни. Даже въ портретахъ онъ добивается выраженія возвышенной духовности. Вспомнимъ Экзарха Антонія [44]) и Михаила Десницкаго [45]).

Тѣмъ большій интересъ представляетъ портретъ г-жи Родзянко. Для того времени, когда онъ написанъ, приблизительно въ 1816—20 г., это одинъ изъ лучшихъ. Во всякомъ случаѣ, онъ гораздо пріятнѣе по тону, чѣмъ П. Г. Борщевскій [46]) или П. С. Валуевъ [47]).

Я не буду вдаваться въ строгую оцѣнку этой поздней работы. Значеніе портрета г-жи Родзянко не въ живописныхъ достоинствахъ, а въ поэзіи, которой онъ вѣетъ на насъ, въ поэзіи минувшаго, и въ любовномъ стараніи, съ какимъ онъ написанъ.

Престарѣлый художникъ съ трогательнымъ вниманіемъ отнесся къ своимъ обязанностямъ. Каждую выпуклость красивой шеи, каждую полутѣнь на неправильномъ, миломъ и немного болѣзненномъ лицѣ, каждый отсвѣтъ атласнаго платья, каждый стежокъ на кружевной оборкѣ, каждый бликъ на окружающихъ предметахъ онъ изучилъ и выписалъ бережно, съ любовью, до тончайшихъ подробностей, до ненужнаго совершенства. Даже картина, служащая фономъ, и подъ нею — головка ребенка съ голубемъ повторены во всѣхъ деталяхъ, какъ миніатюрныя копіи...

Всякій, кто изучалъ Боровиковскаго, знаетъ, что къ концу жизни его яркое дарованіе стало меркнуть и, наконецъ, словно погасло совсѣмъ. Лучшее доказательство тому—образа̀ для иконостаса церкви Св. Троицы на Смоленскомъ кладбищѣ (теперь — въ музеѣ Александра III) [48]). Онъ написалъ ихъ въ годъ своей смерти (1825) [49]). Старческій мистицизмъ, этотъ злой рокъ многихъ великихъ въ Россіи, до конца довершилъ свое разрушительное дѣло въ слабой и наивной душѣ художника. Эти образа необыкновенно плохи. Они достойное выраженіе той мистической маниловщины, которая угнетала русское общество въ послѣдніе годы Александра I. Боровиковскій пострадалъ отъ нея больше, чѣмъ кто нибудь. Онъ становится суевѣренъ и жалокъ, много пьетъ и проводитъ досуги на хлыстовскихъ собраніяхъ Е. Ф. Татариновой [50]).

Слѣды этихъ мистическихъ переживаній видны и въ портретѣ Родзянко. Можетъ быть, исчезнувшіе куда то портреты самой «Екатерины Филипповны», о которыхъ смутно говоритъ Боровиковскій въ своихъ запискахъ, были именно въ такомъ духѣ... Вглядитесь въ ея лицо. Выраженіе—болѣе, чѣмъ доброе. Оно религіозное, болѣзненно одухотворенное. Слишкомъ большіе глаза озарены неестественнымъ умиленіемъ и напоминаютъ глаза ликовъ на иконахъ Троицкой церкви. Не правда ли?

Старостью вѣетъ отъ этого молодого портрета! И невольно становится грустно, когда мы оглядываемся на годы лучшихъ достиженій Боровиковскаго, годы влюбленности въ улыбающуюся красоту, годы расцвѣта...

Въ этихъ бѣглыхъ замѣчаніяхъ, по поводу нѣсколькихъ неизданныхъ работъ Боровиковскаго, я не имѣлъ въ виду дать полную характеристику его творчества. Мнѣ не пришлось говорить ни объ его

иконахъ, между которыми встрѣчаются написанныя очень недурно, ни о лучшихъ мужскихъ портретахъ: Павла I [51]), кн. А. Б. Куракина [52]), Ф. А. Боровскаго [53]), гр. А. И. Васильева [54]), А. Ф. Лабзина [55]), Д. П. Трощинскаго [56]) и др. О большинствѣ женскихъ портретовъ я только упомянулъ попутно и многіе оставилъ вовсе безъ упоминанія.

Впрочемъ, въ настоящую минуту, и самое подробное изслѣдованіе о Боровиковскомъ не могло бы дать полной картины его творческаго развитія. Эта картина, какъ я предупредилъ съ первыхъ строкъ, только начинаетъ выясняться.

Въ спискѣ всѣхъ извѣстныхъ картинъ Боровиковскаго — и въ общественныхъ хранилищахъ, и въ частныхъ рукахъ, составленномъ В. Горленко въ 1891 году, перечислено 86 портретовъ художника. На исторической выставкѣ 1905 года въ Таврическомъ дворцѣ было собрано 100, не считая пяти портретовъ Яковлевыхъ, не выставленныхъ, и трехъ—болѣе, чѣмъ сомнительныхъ [57]). Если же присоединить къ этому числу еще портреты, которые не попали на выставку, потому что находились въ музеяхъ или по другимъ причинамъ, и тѣ, которые были найдены за послѣдніе два года, то мы получимъ, приблизительно, 160 извѣстныхъ портретовъ (вмѣстѣ съ миніатюрами).

Какъ относится это число къ числу сохранившихся, но «неизвѣстныхъ?» Принимая въ разсчетъ уровень искусствопочитанія въ Россіи, мы можемъ допустить, что число неизвѣстныхъ по крайней мѣрѣ такъ же велико, какъ и ставшихъ извѣстными. Во всякомъ случаѣ, большинство даже тѣхъ портретовъ, которыми петербуржцы могли любоваться въ 1905 году, не издано, и потому изученіе ихъ сопряжено съ большими трудностями. Будемъ надѣяться, что выйдетъ наконецъ давно обѣщанный устроителями Таврической выставки «Словарь русскихъ портретовъ». Онъ дастъ хорошій матеріалъ для болѣе детальнаго изслѣдованія живописи Боровиковскаго. И тогда, несомнѣнно, напишется о немъ монографія, достойная его великаго имени.

Сергѣй Маковскій.





ПРИМѢЧАНІЯ:

1) Расположивъ въ хронологическомъ порядкѣ всѣ сколько нибудь интересныя статьи и упоминанія о Боровиковскомъ, мы получимъ слѣдующій списокъ: «Журналъ изящныхъ искусствъ», изд. Вас. Ив. Григоровичемъ, № 2, апрѣль 1825 г.—«Мѣсяцесловъ на 1840 годъ».—«Энциклопедическій Лексиконъ» А. А. Плюшара, изд. 1837—41 г.г.—«Картины русской живописи», изд. подъ ред. Н. В. Кукольника, 1846 г., стр. 95—96, 100.—А. Н. Андреевъ, «Живопись и живописцы, настольная книга для любителей изящн. искус.», 1857 г., стр. 492—94.—«Школа рисованія», 1861 г., № 4.—«Матеріалы для исторіи Имп. С.-Петерб. Акад. Худ. за сто лѣтъ», 1864—66 г.г., изд. подъ ред. П. Н. Петрова, т. I, стр. 336, 341, 358, 364, 371, 389, 398, 432, 434, 469, 470; т. II, стр. 15, 203, 247.—«Художественный Сборникъ», изд. Московск. Общ. любителей художествъ, подъ ред. А. С. Уварова, Москва, 1866 г., стр. 127—135, начало статьи П. Н. Петрова: «Русскіе портретисты—В. Л. Боровиковскій и Д. Г. Левицкій».—«Современный листокъ», 18 марта 1867 г., № 22, «О пребываніи аѳонской святыни въ Могилевской губерніи».—Каталогъ историч. выставки портретовъ лицъ XVI—XVIII в.в., устр. Общ. поощр. худ. 1870 г., изд. 2-ое. Составл. П. Н. Петровымъ, №№ 331, 351, 454, (492), 606, 623, 637, 640, 641, 643, 644, 653, 654, 678, 687, 697, 699, 700, 702, 703, 723, 738, 750, 754, 760, 759, 762, 763. При этомъ былъ изданъ альбомъ фотогр. портретовъ, большая рѣдкость.—А. Ивановскій «Ѳедоръ Ивановичъ Прянишниковъ и его картинная русская галлерея». 1870 г. Спб., стр. 76 и 77.—«Девятнадцатый вѣкъ», истор. сборн., изд. Петромъ Бартеневымъ. 1872 г., Москва, кн. 1-ая, стр. 213—219: «Изъ записной книжки художника В. Л. Боровиковскаго».—А. Сомовъ, «Картин. гал. Имп. Акад. Худож.», 1872 г., т. I, катал. оригин. произвед. русской живописи, стр. 15, 154—155.—Ю. Б. Иверсенъ, «Медали въ честь русскихъ госуд. дѣятелей и частн. лицъ». 1878, вып. I, стр. 57.—Андрей Печерскій, «На горахъ», гл. LXXXII, Историч. Вѣстникъ 1878 г., т. 36, стр. 600.—Кіевская Старина, 1884 г., т. VIII, стр. 701—708, В. Горленко, «Художникъ В. Л. Боровиковскій».—Тамъ же, т. IX, стр. 328—332, П. Н. Божеряновъ, «Къ біографіи художн. В. Л. Боровиковскаго».—Тамъ же, т. IX, стр. 538—541, В. Горленко, «Еще о Боровиковскомъ».—Тамъ же, т. X, стр. 155—162, Ив. Боровиковскій, «Краткія свѣдѣнія къ біографіи В. Л. Боровиковскаго». — Новь, XXXIV, 13, стр. 34—42, И. Божеряновъ, «В. Л. Боровиковскій».—Д. А. Ровинскій, «Подробн. Словарь Русск. гравиров. портретовъ», 1889 г. Спб., I, стр. 434, 626; II, прил., стр. 280.—Его же, «Матеріалы для русской иконографіи», № 120.—Его же, «Подробн. Словарь Русск. граверовъ». 1895. Спб., I, стр. 76.—Энциклоп. слов. Брокгауза и Ефрона, Спб., 1891, стр. 428—статья Ѳ. Петрушевскаго.—«Русскій Архивъ», 1891 г., кн. 2, стр. 257—291, В. Горленко, «В. Л. Боровиковскій» (статья была перепечатана впослѣдствіи въ сборникѣ «Украинскія были», 1899, Кіевъ).—Журн. «Міръ Искусства», 1899, т. I, стр. 134 и 135; 1900, I, стр. 126—128; 1902, I, стр. 199, 204, 216; 1904, II, стр, 43, 44, 72.—А. Половцовъ «Прогулка по музею АлександраIII», 1900 г.—«Художествен. сокровища Россіи», 1901, вып. 5, стр. 70, А. Бенуа, «Боровиковскій В. Л.» и фотот. (№ 60); вып. 12, стр. 236—238, В. Сп—въ, «Боровиковскій В. Л.» (описан. портр. изъ собр. Н. Е. Цвѣткова въ Москвѣ) и автотип. (№ 140); 1902, вып. 4, стр. 67—74, А. Бенуа, «Выст. Русск. портрет. за 150 лѣтъ» и фотот. (№ 48); на стр. 91—замѣтка «В. Л. Боровиковскій» (портретъ кн. Куракиныхъ).—«Исторія живоп. въ XIX в.», изд. «Знаніе», 1901 г., Русск. живопись, А. Бенуа, стр. 14—17.—«Русскій Архивъ», 1902 г., кн. 5, «Къ біографіи художника В. Л. Боровиковскаго» (сообщ. С. П. Дягилевымъ).—Подробн. иллюстрир. каталогъ русской портретн. живописи за 150 лѣтъ, изд. Синяго Креста, 1902 г., состав. баронъ

Н. Врангель, стр. 6—18, 19, 21, 23—25, 27, 28.—А. Новицкій, «Исторія русск. искусства съ древн. временъ», Москва, 1903, стр. 126—127, 159—162.—«Русскій музей Имп. Александра III», 1904 г., составл. бар. Н. Врангелемъ, т. I, стр. 34—43.—«Главныя теченія русской живописи XIX в.». Текстъ П. Н. Ге. Изд. т-ва «Гранатъ». 1904, Москва, стр. 15.—«Московск. городск. худ. галлерея П. и С. Третьяковыхъ», изд. Кнебель. Текстъ И. С. Остроухова, стр. 17—23.—Каталогъ историко-художествен. выставки русск. портретовъ въ Таврическомъ дворцѣ, 1905 г., №№ 136—226, 630 а, (1519), 1974—1981, 1983—1987, 2097 и вып. VIII, стр. 14.—«Искусство», журналъ худож. и худож.-критич., Москва. 1905, вып. 5—7, стр. 123, 124, статья бар. Н. Врангеля «Портретн. выст. въ Таврическомъ дворцѣ».—Русскіе портреты XVIII и XIX столѣтій, изд. Великимъ Княземъ Николаемъ Михаиловичемъ. Спб. 1905 г., №№ 7, 9, 10, 12, 16—22, 36—40, 46—49, 51, 57, 96, 135, 148, 160. — А. Бенуа, «Русская школа живописи», изд. Голике, 1906 г., вып. 2, стр. 14.—Бар. Н. Н. Врангель, «Обзоръ Русск. музея Имп. Александра III», 1907 г., стр. 16—18.—Denis Roche «Un peintre petit-russien à la fin du XVIII-e siècle et au commencement du XIX-e Vladimir Loukitch Borovikovski (1757—1825). Paris, éd. Gazette des Beaux-Arts, 1907.

2) Въ Музеѣ Александра III, № 42. Подпис. 1796 г. Въ Академіи Художествъ имѣется этюдъ къ этому портрету (по каталогу Таврической выставки № 191). Повтореніе его—въ Третьяковской галереѣ (№ 26 по катал.), подпис. 1798 г.

3) Любопытно отмѣтить хотя бы слѣдующую оцѣнку творчества Боровиковскаго: «Къ лучшимъ произведеніямъ его кисти принадлежатъ находящіяся въ Казанскомъ соборѣ изображенія: царя Константина и матери его Елены, великомученицы Екатерины и Кіево-Печерскихъ чудотворцевъ Антонія и Өеодосія, и хранящіеся въ Академіи Художествъ портреты Императора Павла и персидскаго шаха (?) Фетъ-Али во весь ростъ» (Ю. Б. Иверсенъ. «Медали», стр. 57).

4) Слѣдуетъ отмѣтить еще три выставки, на которыхъ были представлены работы Боровиковскаго: выставку картинъ изъ частныхъ собраній въ Москвѣ (1892 г.), «выставку худож. произвед. старины въ Имп. Строгановск. училищѣ» въ Москвѣ, 1901 г. (по указат. №№ 2, 188 (?), 307, 401) и «историческую выставку предметовъ искусства» въ С.-Петербургѣ, 1904 г.: по каталогу № 29 (?), стр. 7; №№ 15, 29 и 42 (?), стр. 68. См. «Міръ Искусства», 1904 г., т. II, стр. 72.

5) По каталогу Музея, №№ 2794 и 2890.

6) «Русская живопись», А. Бенуа, изд. «Знаніе» (1901), стр. 15. См. также интересныя страницы бар. Н. Н. Врангеля въ журналѣ «Искусство», 1905 г., вып. 5—7, стр. 122—124.

7) Написанъ на цинкѣ. По каталогу Таврической выставки 1905 г.—№ 1979. Собств. гр. Д. И. Толстого въ Спб. Воспроизведенъ въ каталогѣ «Выставки русской портретной живописи за 150 лѣтъ», на стр. 21.

8) По катал. Таврич. выст. № 1986. Собств. кн. П. Д. Волконскаго въ Спб. Воспроизв. въ катал. «Выст. 150 лѣтъ», на стр. 28.

9) По катал. Таврич. выст. № 180. Подпис. 1798 г. Собств. А. А. Львовой въ Москвѣ. Геліогравюра въ изд. Вел. Кн. Николая Михаиловича «Русскіе портреты», № 57.

10) Въ Третьяковской галереѣ. По браку (1800 г.) княгиня Суворова. Подпис. 1799 г. Геліогравюры: въ изд. Голике «Русская школа живописи» и въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 51; фототипія въ журн. «Художеств. Сокровища Россіи», 1901 г., вып. 5, № 60; автотипія въ изд. Кнебеля «Галерея П. и С. Третьяковыхъ», стр. 21.

11) Въ Музеѣ Александра III, № 45. Воспроизв. автотипіей въ журналѣ «Міръ Искусства», 1900, т. I, стр. 128, и въ изд. бар. Н. Врангеля «Русскій музей Имп. Александра III» (1904), стр. 40. Геліогравюра въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 49.

12) Ernest Daudet. «La vie d'une ambassadrice au siècle dernier». Paris. 1904, p. 51.

13) Въ Третьяковской галереѣ, № 25. Подпис. 1797 г. Воспроизв. въ «Истор. русск. живописи», изд. «Знанія», стр. 15; въ журн. «Міръ Искусства», 1899, т. I,



Боровиковскій: Портретъ гр. А. И. Васильева. (Имп. Эрмитажъ).

Borovikovski: Portrait du comte Wassilieff. (Ermitage Impérial).

стр. 135; въ статьѣ Denis Roche «V. L. Borovikovski», Gazette des Beaux-Arts, 1907, p. 13. Геліогравюра въ изд. Кнебеля «Галлерея П. и С. Третьяковыхъ», вып. 5.

14) По каталогу Тврич. выст. № 177. Подпис. 1802 г. Собств. кн. А. А. Куракина въ Спб. Воспроизв. въ катал. «Выст. 150 лѣтъ», стр. 19. Фототипія въ «Художеств. Сокров. Россіи», 1902, вып. 4, № 48; см. тамъ же стр. 91.

15) По каталогу Таврич. выст. № 217. Подпис. 1802 г. Собств. В. Ф. Костаревой въ Москвѣ. Воспроизвед. автотип. въ статьѣ Denis Roche «V. L. Borovikovski», Gazette des Beaux-Arts, 1907, p. 21. Геліогравюра въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 22.

16) По каталогу Таврич. выст. № 167. Подпис. 1803 г. Собств. гр. Л. А. Мусиной-Пушкиной въ Спб. Воспроизв. автотип. въ катал. «Выст. 150 лѣтъ», на стр. 73; «Міръ Искусства», 1902, т. I, стр. 199 и 204 (фототипія); въ статьѣ Denis Roche «V. L. Borovikovski», Gaz. des Beaux-Arts, 1907, p. 23. Геліогравюры въ изд. Голике «Русская школа живописи» и въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 12.

17) По катал. Таврич. выст. № 189. Собств. М. К. Морозовой въ Москвѣ Геліогравюра въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича, № 37.

18) По катал. Таврич. выст. № 147. Собств. П. М. Романова въ Спб. Въ альбомѣ фотогр. портретовъ, бывшихъ на исторической выставкѣ 1870 г., издан. Петровымъ въ 1870 г., — былъ помѣщенъ только снимокъ съ г о л о в ы этого портрета.

19) По катал. Таврич. выст. № 220. По катал. русск. выставки въ Парижѣ 1905 г. (Salon d'automne) № 95; тамъ же воспроизвед. на стр. 35.

20) Въ Музеѣ Александра III, № 2333. Подпис. 1798 г. Въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты»—фототипія съ миніатюры Боровиковскаго, повторяющей этотъ портретъ.

21) Въ Третьяковской галереѣ, № 27. Подпис. 1800 г. Воспроизв. въ журналѣ «Міръ Искусства», 1900, т. I, стр. 127; «Истор. русской живописи», изд «Знаніе», стр. 14.

22) Портретъ г-жи Новосильцовой оставался до настоящаго времени совершенно неизвѣстнымъ. Портретъ Скобеевой былъ выставленъ дважды за границей: на «Выставкѣ русскаго искусства» въ Парижскомъ Salon d'Automne 1905 г. (по катал. выст. № 98; воспроизв. автотипіей на стр. 23) и на Russiche Kunst-Ausstellung въ Берлинѣ, 1906 г. (по катал. выст. № 78).

23) По катал. Таврич. выст. № 219. На немъ тоже надпись: «писалъ Боровиковскій 1794 года». Собств. А. В. Квитка въ Римѣ.

24) По катал. Таврич. выст. № 192. Подпис. 1795 г. Въ Павловскомъ дворцѣ. Воспроизв. въ катал. «Выст. 150 лѣтъ», на стр. 11.

25) Въ отдѣлѣ миніатюръ Эрмитажа Подпис. 1794 г, Копія съ этой миніатюры (овалъ), собств. гр. Васильевой, была на выставкахъ 1901 г. въ Москвѣ (въ Строгановск. училищѣ, указ. № 188) и въ Петерб., на «историч. выст. предметовъ искусства» (катал., № 29 на стр. 7). Эта копія воспроизв. въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 36.

26) «Кіевская Старина», 1884 г., т. X, стр. 155—162.

27) По катал. Таврич. выст. № 211, подпис. (собств. Д. А. Бенкендорфа въ Спб.) и повтореніе, № 214, подпис. (собств. Вел. Кн. Серг. Алекс. въ Спб.).

28) Портреты Елены Павловны и Александры Павловны. Подпис. 1796 г. Находятся въ Гатчинскомъ дворцѣ. По катал. Таврич. выст. №№ 169 и 171. Кромѣ того: два повторенія портрета Елены Павловны — въ Гатчинскомъ дворцѣ, по катал. Таврич. выст. № 164, и въ Павловскомъ дворцѣ (воспроизв. въ катал. «Выст. 150 лѣтъ», см. стр. 9) и три повторенія портрета Александры Павловны — въ Гатчинск. дворцѣ (воспроизв. въ катал. «Выст. 150 лѣтъ», см. стр. 8), въ Романовской галереѣ и въ Павловскомъ дворцѣ (по катал. Таврич. выст. №№ 194 и 196).

29) По катал. Таврич. выст. № 136. Подпис. 1797 г. Въ Гатчинскомъ дворцѣ.

30) Вторая супруга Павла. Этюдъ. Въ Гатчинскомъ дворцѣ. По катал. Таврич. выст. № 140.

31) Супруга Александра I. По катал. Таврич. выст. №№ 137 и 195 (Гатчинскій дворецъ и Романовская галерея).

32) По катал. Таврич. выст. № 212. Собств. Вел. Кн. Сергія Александровича въ Москвѣ.

33) По катал. Таврич. выст. № 1984.

34) По катал. Музея № 2193. Воспроизв. въ журналѣ «Міръ Искусства», 1904, II, стр. 43; «Русск. Музей Имп. Александра III», изд. бар. Н. Врангеля т. I, стр. 43—44, и въ статьѣ Denis Roche «V. L. Borovikovski», Gazette des Beaux-Arts. 1907, pl.

35) Эта тема заимствована у Лампи. Въ его портретѣ гр. Потоцкой мы видимъ то же положеніе руки, держащей яблоко. См. статью о Левицкомъ Denis Roche, Gazette des Beaux-Arts, 1-er nov. 1905, p. 423.

36) «Искусство», 1905, вып. 5—7, стр. 124.

37) Въ Музеѣ Александра III, № 2939. Подпис. 1802 г. Невѣрно обозначенъ М. Я. Трофимовскимъ.

38) Воспроизв. въ катал. «Выст. 150 лѣтъ», см. стр. 14 и 18.

39) По катал. Таврич. выст. № 170. Подписной. Названъ произвольно портретомъ кн. Клеопатры Ильиничны Лобановой-Ростовской, урожд. гр. Безбородко.

40) Замѣтимъ, что нѣтъ портретовъ Боровиковскаго, подписанныхъ 1804—8 годами.

41) По катал. Таврич. выст. №№ 161 и 158 (подписной).

42) Въ Румянцовскомъ музеѣ. Подпис. 1813 г. Воспроизв. въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 40.

43) По катал. Таврич. выст. № 154. Подпис. 1820 г. Собствен. М. А. Васильчиковой въ имѣніи «Кораллово», Московск. губ. Воспроизв. въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 9.

44) Въ Третьяковской галереѣ, № 30. Подпис. 1811 г. Воспроизв. въ изд. Кнебеля «Галлерея П. и С. Третьяковыхъ», стр. 20.

45) Въ Музеѣ Александра III, № 2913. Подпис. 1819 г.

46) Въ Музеѣ Александра III, № 2912. Подпис. 1816 г.

47) По катал. Таврич. выст. № 221. Подпис. 1820 г.

48) По катал. Музея, № 298 .

49) На Смоленскомъ кладбищѣ, гдѣ художникъ похороненъ, около церкви Св. Троицы до сихъ поръ виденъ маленькій саркофагъ и на немъ надпись: «На семъ мѣстѣ предано землѣ тѣло Совѣтника Академіи Владиміра Лукича Боровиковскаго, скончавшагося на 68 году отъ рожденія, въ 6-й день Апрѣля 1825 г.».

50) См. статью Юрія Толстого «О духовномъ союзѣ Е. Ф. Татариновой», «Девятнадцатый вѣкъ», историч. сборникъ, изд. П. Бертеневымъ, кн. I. Москва. 1872, стр. 12 —224. Тамъ же—«Изъ записной книжки художника В. Л. Боровиковскаго», стр. 123—219.

51) Самый извѣстный (въ ростъ—въ далматикѣ, коронѣ и порфирѣ) въ Романовской галереѣ. Воспроизв. въ изд. Голике «Русская школа живописи» (геліограв.). По катал. Таврич. выст. № 146; также—№ 193 (поясной), изъ Роман. гал., и № 213 (этюдъ), собств. принц. Е. Г. Саксенъ-Альтенбургской, въ Каменноостров. дворцѣ. Извѣстенъ еще очень сомнительный портретъ въ ростъ, въ мальтійск. коронѣ, со шпагой въ правой рукѣ, собств. Е. Г. Шварцъ въ Спб. Воспроизв. въ катал. «Выст. 150 лѣтъ», на стр. 7 (повтореніе портрета—у С. С. Боткина).

52) Ихъ нѣсколько. Очень хороши: поясной, въ профиль, по катал. Таврич. выст. № 185 (собств. М. М. Петрово-Соловово, въ Москвѣ) и другой собств. В. В. Воейковой (по катал. «Выст. 150 лѣтъ», стр. 14, воспроизв. на стр. 18). Очень извѣстны: поколѣнный въ Музеѣ Александра III (№ 2911) и другой въ ростъ, собств. кн. Г. А. Куракина, въ имѣніи «Куракино» Орловск. губ.; по катал. Таврич. выст. № 197.

53) Въ Музеѣ Александра III, № 2912. Подпис. 1799. Воспроизв. въ изд. Голике «Русская школа живописи» (трехцвѣтн. автотип.).

54) Въ Музеѣ Александра III, № 44. Подписн. 1800 г. Воспроизв. въ кни-

гахъ: «Русскій музей Имп. Александра III», бар. Н. Врангеля, 1904 г. т. I, стр. 39, и «Русская живопись», изд. «Знанія», 1901 г., стр. 16.

55) Въ залѣ Сов. Имп. Акад. Художествъ. По катал. Таврич. выст. № 198. Воспроизв. въ журн. «Міръ Искусства», 1899, т. I, стр. 134, и въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 46.

56) Въ Музеѣ Александра III, № 43 (поясной). Воспроизв. въ книгахъ: А. Половцова «Прогулка по муз. Александра III», 1900, стр. 141; Н. Шильдера «Императоръ Александръ I», т. II, стр. 13; «Русскій музей Имп. Александра III», бар. Н. Врангеля, 1904, т. I, стр. 37; въ изд. Вел. Кн. Николая Михайловича «Русскіе портреты», № 10.

57) Портретъ С. С. Кушниковой съ дочерью. По катал. Таврич. выст. № 145. Собств. гр. М. П. Кассини въ Спб. По всѣмъ признакамъ—копія. Портреты К. К. и Е. П. Сиверсъ, №№ 223 и 225. Собств. гр. Э. К. Сиверсъ въ имѣніи «Венденъ» Лифляндск. губ. Если копіи, то плохія. Портретъ А. П. Трахимовской (№ 222) очень записанъ, но можетъ быть оригиналъ. Весьма сомнителенъ также портретъ г-жи Мелиссино, бывшій на Таврической выставкѣ (см. каталогъ ея).





Надворный фасадъ Большого Царскосельскаго дворца въ концѣ XVIII в. (чертежъ архитектора Нѣелова въ Эрмитажѣ).
Facade du Grand palais de Tsarskoé Sélo à la fin du XVIII s. (dessin de Neeloff à Ermitage Impérial).

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ЕЛИСАВЕТИНСКІЙ ДВОРЕЦЪ ВЪ ЦАРСКОМЪ СЕЛѢ.

(Le premier aspect du palais d'Elisabeth à Tsarskoé Sélo,—par Aléxandre Benois).

Уже нѣсколько лѣтъ я занимался исторіей дворцовъ въ окрестностяхъ Петербурга и думалъ, что знаю въ основныхъ чертахъ всѣ фазисы ихъ сооруженія, когда въ 1902 г. мое вниманіе было обращено на одну гравюрку, украшающую стѣнку золотой табакерки времени Елисаветы Петровны. Табакерка эта, очень скромная, но курьезная, находится въ галереѣ драгоцѣнностей Эрмитажа.

На этой табакеркѣ изображены очень схематично и грубо виды Петербурга и окрестностей и между прочимъ зданіе, названное Царскимъ Селомъ, но не имѣющее, на первый взглядъ, ничего общаго съ тѣмъ, чѣмъ мы теперь любуемся, какъ однимъ изъ главныхъ памятниковъ середины XVIII в. Какой то большой домъ посреди, отъ него вправо и влѣво низкія галереи и по краямъ два другихъ дома поменьше. Ни на дворецъ въ окончательномъ видѣ, ни на первоначальныя Екатерининскія палаты, извѣстныя по точнымъ современнымъ описаніямъ,— этотъ рисунокъ не похожъ.

Правда изъ исторіи Царскаго Села Яковкина я помнилъ, что сначала, въ 1740-хъ годахъ, дворецъ и строился по схемѣ аналогичной съ этой, но изъ того же Яковкина нельзя было уяснить, что именно представлялъ изъ себя первоначальный проектъ. Не выяснилъ этого вопроса и А. Успенскій, собравшій не мало цѣнныхъ новыхъ свѣдѣній, но не приведшій ихъ въ систему и не сдѣлавшій имъ критическаго выбора.

Табакерку я запомнилъ и она дала мнѣ нѣкоторый ключъ къ неясностямъ въ Яковкинѣ въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ приводитъ описаніе дворца, сдѣланное до окончательной перестройки, но все же вопросъ въ цѣломъ казался неразрѣшимымъ. Сколько я ни искалъ во дворцахъ и въ архивахъ, я такъ и не могъ найти болѣе подробнаго изображенія этого перваго Елисаветинскаго дворца. Тѣ, кто занимался стариной, поймутъ меня, если я скажу, что я этимъ вопросомъ «мучился». Мнѣ хотѣ-

ль лѣваго флигеля и галереи Большого Царскосельскаго дворца.

Modèle de l'aile gauche et d'une galerie du Grand Palais de Tsarskoé Sélo.

Боковой фасадъ «средняго дома». Модель 1743 года.

Façade latérale du Grand Palais de Tsarskoé Sélo d'après un modèle de 1743.

лось видѣть то, о чемъ я только читалъ и чего безъ нагляднаго пособія не могъ бы уяснить. Рисуя себѣ придворную жизнь во время пребываній Елисаветы въ Царскомъ до 1748 г., мнѣ не хватало для полнаго представленія о ней декораціи, среди которой происходили эти сцены.

Совершенно случайно и неожиданно я не только, наконецъ, увидалъ этотъ дворецъ, но какъ бы даже проникъ въ него, посѣтилъ внутри. Въ то же время я узналъ о немъ любопытнѣйшія данныя, съ которыми я хочу сегодня подѣлиться вкратцѣ, оставляя болѣе подробное изложеніе ихъ для моей книги о Царскомъ Селѣ.

Набрелъ я на эти свѣдѣнія слѣдующимъ образомъ. Кромѣ вопроса, о первомъ Елисаветинскомъ дворцѣ *) въ Царскомъ, меня еще мучилъ вопросъ о знаменитой Катальной Горкѣ, о которой такъ много говорится въ описаніяхъ придворной жизни 1750-хъ и 1760-хъ годовъ. Я зналъ изъ дѣлъ, что существовала модель этой «Горы» и даже, что императоръ Іосифъ II пожелалъ получить подобную же модель, какъ память о наиболѣе его поразившихъ увеселеніяхъ при Петербургскомъ Дворѣ. Поиски этой модели или, за неимѣніемъ ея, хотя бы проекта испортили мнѣ не мало крови. Сколько разъ пришлось разочароваться, сколько потерять времени. Въ концѣ концовъ я и «Катальную Гору» нашелъ, но опять таки какъ то неожиданно.

Въ этихъ поискахъ за моделью «Горы» я узнаю, что какія то старыя модели сложены въ сараѣ «Матеріальнаго двора». Не тамъ ли и то, что я ищу?

Моментъ, когда поздней осенью подъ хлопьями мокраго снѣга я очутился у воротъ таинственнаго сарая, принадлежитъ къ однимъ изъ самыхъ острыхъ въ моихъ историко-художественныхъ «охотахъ».

Засовы отодвинуты, ворота скрипя распахнулись и въ полумракѣ открывшагося передо мной помѣщенія я различаю горы тюковъ съ опилками, доски, дрова, какія то кучи всякаго хлама и, лишь пристальнѣе вглядѣвшись, въ глубинѣ на полкахъ по стѣнамъ—цѣлый городокъ домиковъ, павильоновъ, башень, мостовъ, точно перерытый и полуразрушенный катаклизмой.

Иныя вещи становятся вдругъ столь же милы и дороги, какъ люди. «Coup de foudre» происходитъ и относительно неодушевленныхъ предметовъ. Эти домики, бесѣдки, покривленные, расклеившіеся, съ поломанными крышами и окнами, съ недостающими колоннами и подъѣздами, именно мнѣ полюбились въ тотъ день какъ люди. Они, казалось, ждали моего прихода, незаслуженно обиженные судьбой.

И, дѣйствительно, они обижены судьбой незаслуженно. Эти прелестные, съ трогательнымъ тщаніемъ, превосходными мастерами для знаменитыхъ государынь исполненныя вещи — заслуживаютъ другого отношенія.

Какое чудовищное огрубѣніе привело ихъ сюда въ эту темень и сырость, среди этихъ мѣшковъ и рухляди? Достойные красоваться на

---

*) Говорю о «первомъ Елисаветинскомъ», такъ какъ и до него уже былъ въ Царскомъ дворецъ Екатерины I-й. О немъ мнѣ тоже удалось найти не только цѣлый рядъ новыхъ свѣдѣній, но и почти полное наглядное представленіе.

почетныхъ мѣстахъ въ музеяхъ отечественнаго искусства, они напротивъ того выстояли десятки лѣтъ на какомъ то «Матеріальномъ дворѣ», никѣмъ не изслѣдованные, никому не интересные. Уже много времени занимался я Царскимъ Селомъ, когда увидалъ ихъ, а другіе наши историки никогда ихъ не видали и не подозрѣвали объ ихъ существованіи.

Долженъ сознаться, что у меня вообще слабость къ «моделямъ». Еще въ дѣтствѣ лѣтъ четырехъ, пяти, когда отецъ бралъ меня въ Академію, гдѣ учились мои старшіе братья, я приходилъ буквально въ экстазъ, когда мы проходили по «Модельной» и папаша, держа меня за руку, позволялъ прогуляться по улицамъ этого сказочнаго городка. Тогда всѣ модели были сгруппированы въ одинъ большой залъ, если я не ошибаюсь гдѣ то около «Кушелевки».

Въ глубинѣ красовался величественный, не смотря на маленькій размѣръ, San Pietro *), по сторонамъ были расположены обѣ модели Исаакія, Казанскій соборъ, Инженерный замокъ; у стѣнъ стояли всякія античныя зданія, а въ сторонѣ — Альгамбра. Большинство прямо на полу.

Самъ маленькій, но все же исполинъ въ сравненіи съ этой мелочью, я гулялъ въ этомъ городѣ, заглядывая въ перистили, въ окна и двери. Дома затѣмъ я мечталъ о томъ, какъ бы пробраться въ «Модельную» ночью, подсмотрѣть какъ тамъ зашевелятся лилипутики...

Однако разумѣется, модели не только милыя игрушки, дразнящія дѣтское воображеніе. При изученіи архитектуры онѣ имѣютъ огромный смыслъ. Лишь онѣ могутъ дать то пластическое представленіе о зданіяхъ, которое не даютъ ни геометрическіе чертежи, ни даже перспективныя построенія. Въ старину, когда дѣйствительно любили архитектуру и относились къ будущей постройкѣ съ возбужденнымъ любопытствомъ: какъ то все пригонится, какъ то уравновѣсятся части, какъ выдержится гармонія—въ моделяхъ предвкушали будущее художественное наслажденіе отъ самого памятника, на моделяхъ прикидывали измѣненія, и провѣрка исполнимости этихъ измѣненій происходила сейчасъ же, тутъ же.

Но модель можетъ служить не только «впередъ». Она является и великолѣпнымъ документомъ о воздвигнутомъ зданіи или о неисполненной архитектурой затѣѣ (такова колокольня Смольнаго монастыря на Растрелліевской модели). И притомъ такимъ документомъ, съ которымъ не сравнить ни рисунокъ, ни картину, ни фотографію. Модель можно осмотрѣть со всѣхъ сторонъ подъ всѣми углами, а это въ архитектурѣ чуть ли не главное. По этому самому, модели образцовыхъ построекъ являются и великолѣпнымъ учебнымъ пособіемъ, ибо онѣ даютъ настоящее, «круглое» понятіе о зданіи, а не только изображаютъ одну его сторону. Въ старину модели, послѣ того какъ отслуживали свою прямую службу, и сохранялись бережно въ музеяхъ при школахъ и постоянно являлись лучшимъ, полезнѣйшимъ руководствомъ при художественномъ образованіи.

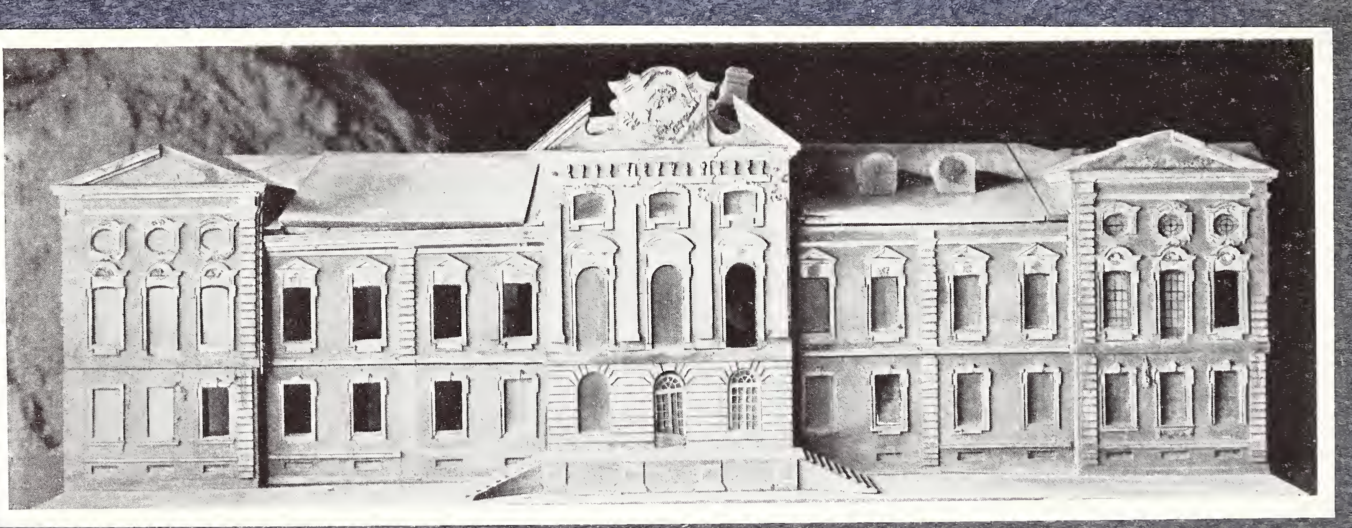
При Академіи Художествъ былъ такой музей моделей, куда присы-

*) Сгорѣвшій во время послѣдняго пожара въ Академіи.



Средняя часть Большого Царскосельскаго дворца въ настоящемъ видѣ.

(Façade centrale du Grand Palais de Tsarskoé Sélo. Etat actuel).



Средняя часть Большого Царскосельскаго дворца. Модель 1743 года.

(Façade centrale du Grand Palais de Tsarskoé Sélo, d'après un modèle de 1743).

лались модели изъ всѣхъ другихъ вѣдомствъ и музей этотъ за сто лѣтъ своего существованія разросся до удивительной полноты! Среди богатыхъ архитектурныхъ коллекцій Академіи (до сихъ поръ недостаточно доступныхъ для публики) коллекція моделей занимаетъ первое мѣсто и по интересу, и по пользѣ. Къ сожалѣнію одичанье всего нашего художества за послѣднее время привело къ тому, что «Модельную» упразднили, всѣ чудныя вещи растасовали куда попало, затѣмъ свалили въ пустующую профессорскую квартиру и, наконецъ, частью разобрали и уложили.

Грабарь старается ихъ теперь спасти; собственноручно даже принялся ихъ собирать и клеить. Но многое уже искалѣчено до безнадежности и среди этого быть можетъ самая цѣнная вещь: Инженерный замокъ. И боюсь я, что не успѣетъ Грабарь покончить съ клейкой и снять съ нихъ фотографіи, какъ неумолимое начальство снова разложитъ ихъ по ящикамъ, «уступая необходимости» «очистить помѣщеніе» подъ какую нибудь канцелярію или сторожку...

Я отвлекся въ сторону.

Итакъ, въ кладовой «Матеріальнаго двора» я набрелъ на такой же сказочный городокъ, какой былъ въ «Модельной» Академіи. Я сейчасъ же принялся его разсматривать и изучать. Устроенъ былъ импровизированный столъ на полѣнахъ и поочередно на него, къ самому свѣту у отпертыхъ воротъ, выносились и ставились игрушечные домики. Чего, чего тутъ не оказалось!

Не нашлось только модели «Катальной Горы»—того, что я искалъ, но мое новое разочарованіе было вознаграждено сторицей, когда я пристальнѣе сталъ изучать цѣлую партію поломанныхъ вещицъ очень изящнаго характера и представляющихъ безъ сомнѣнія одно цѣлое.

На самыхъ вещахъ никакихъ указаній—лишь надписи чернилами на бумажкахъ (почеркъ начала XIX вѣка): «двухъэтажный домъ», «трехъэтажный домъ», что видно и безъ коментаріевъ. Очевидно и всякая память затерялась о томъ, что эти вещи изображаютъ. Я нѣсколько часовъ провозился на томъ, чтобъ собрать и какъ нибудь пригнать разрозненныя части, что было особенно трудно въ виду безчисленныхъ поломокъ и даже утраты цѣлыхъ кусковъ. Но, наконецъ, накладывая одинъ этажъ на другой, вѣнчая ихъ крышами, приставляя одно къ другому, оказалось, что весь этотъ «ломъ» представляетъ слѣдующее.

Посреди прелестное трехэтажное, очень нарядное, но безъ всякой вычурности зданіе, отличающееся образцовыми пропорціями (что скорѣе рѣдкость въ нашемъ XVIII-мъ вѣкѣ). Зданіе о трехъ не особенно сильныхъ выступахъ на два главныхъ фасада: одинъ выступъ посреди каждаго изъ фасадовъ, два другихъ на углахъ. Между послѣдними (слѣдовательно посреди боковыхъ фасадовъ) крытые балконы, служащіе переходами между выступающими частями. Эти балконы очень красиво расписаны въ пышномъ стилѣ рокайль.

Отъ средняго зданія тянутся во всю ширину его галереи въ одинъ этажъ, съ колоннами и арками по фасаду и съ цѣлой массой комнатъ внутри, перерѣзанныхъ однимъ общимъ корридоромъ (эти части модели въ полномъ запущеніи и ихъ возстановить можно лишь приблизительно).

По концамъ этихъ двухъ галерей два двухэтажныхъ дома болѣе скромной архитектуры, нежели средній, но все же очень нарядные и изящные.

Наконецъ, совершенно отдѣльно модель двухэтажнаго зданія, но настолько испорченная позднѣйшими пристройками и измѣненіями, что объ ея первоначальномъ видѣ невозможно судить.

Когда вся эта группа была разставлена этимъ порядкомъ, то я сразу догадался, въ чемъ дѣло. Вспомнилась табакерка въ Эрмитажѣ, вспомнились туманности въ Яковкинѣ и я поспѣшилъ домой, чтобъ провѣрить догадки. Черезъ нѣсколько дней я вернулся на «Матеріальный дворъ», вооруженный всѣми нужными данными и въ сопровожденіи страстнаго любителя Петербургской старины архитектора Н. Е. Лансере, который тутъ же снялъ всѣ размѣры, по сравненіи которыхъ съ планами Большого Царскосельскаго дворца не осталось сомнѣнія, что передъ нами «модель первоначальнаго Елисаветинскаго дворца», модель исполненная съ величайшей тонкостью, знакомящая не только съ внѣшнимъ видомъ этого памятника, но и съ внутреннимъ его расположеніемъ. Въ нѣкоторыхъ комнатахъ сохранились даже миніатюрныя печи и камины.

Курьезнѣе всего то, что не успѣлъ я найти модель, какъ узналось и имя автора ея. Въ архивѣ Министерства Императорскаго Двора я наткнулся на рядъ дѣлъ, до сихъ поръ остававшихся неизвѣстными нашимъ историкамъ.

Изъ дѣлъ этихъ обнаружилось, что Елисавета первоначально поручила перестройку палатъ, доставшихся ей по наслѣдству отъ матери, лучшему русскому архитектору того времени Земцову. Ему было уже предписано пристроить по обѣ стороны старыхъ палатъ галереи на колоннахъ, а по концамъ у нихъ флигеля каменные. Однако 21 іюля 1743 г. указомъ, даннымъ въ Петергофѣ, прежнее повелѣніе отмѣнено и тогда же предписано, что работы по постройкѣ двухъ флигелей и каменной оранжереи по новому плану должны начаться весной 1744 г. Изъ другого же документа отъ того же числа мы узнаемъ, что вновь апробованный планъ имѣлъ «противъ прежняго плана (очевидно Земцовскаго) небольшое излишество», причемъ названъ и авторъ этого новаго (или видоизмѣненнаго) проекта: «архитекторіи ученикъ» Андрей Квасовъ.

Вотъ кажется совершенно новое имя въ исторіи русскаго художества? А между тѣмъ личность эта была, вѣроятно, интересной и незаурядной. Уже одно то, что, не смотря на молодость лѣтъ (а о молодости его говорится въ нѣсколькихъ документахъ), Квасову было поручено составить новый проектъ, послѣ того что уже имѣлся таковой руки самого Земцова, доказываетъ, что Квасовъ выдѣлялся настолько среди архитекторовъ, что его даже отмѣтила Императрица и нашла нужнымъ приблизить къ себѣ. И не только одинъ Царскосельскій дворецъ довелось строить Квасову. Изъ другихъ документовъ мы узнаемъ, что онъ былъ посылаемъ въ Малороссію для строенія тамъ (въ Кіевѣ?) «дому ко всерадостному пришествію царицы». Имъ же былъ сочиненъ и проектъ перестройки Пулковскаго дворца.

О нашей модели говорится также въ документахъ. Ее Квасовъ возилъ показывать Императрицѣ въ Москву. Вѣроятно ему и слѣдуетъ приписать всецѣло это замѣчательное произведеніе, если только основа не была уже исполнена Земцовымъ.

Но не Квасову довелось состоять оффиціальнымъ строителемъ новаго дворца. Въ канцелярскомъ строѣ—коимъ отличалась у насъ даже чисто художественная сфера—нельзя было допустить, чтобы молодой человѣкъ велъ постройку царской резиденціи. Совѣтникъ Вотчинной Канцеляріи Иванъ Черновъ счелъ своимъ долгомъ нѣсколько разъ тревожить Императрицу просьбой назначить отвѣтственнаго архитектора. Выборъ палъ, наконецъ, на главнаго архитектурнаго дѣльца того времени Джузеппе Треззини, а Квасовъ былъ зачисленъ при немъ лишь въ качествѣ помощника на ряду съ четырьмя другими учениками изъ вѣдомства Канцеляріи отъ Строеній. Треззини долженъ былъ имѣть прилежное смотрѣніе за постройкой «оставя другія дѣла». Но тѣмъ не менѣе участіе его въ сооруженіи Царскосельскаго дворца выразилось только въ составленіи «генеральной спецификаціи», т. е. смѣты, которая превысила смѣту Квасова на 16.743 рубля и достигала суммы въ 78.650 рублей. Замѣчательно, что, и по назначеніи Треззини, Квасовъ нѣсколько лѣтъ велъ постройку, причемъ постоянно доносилъ о ней Императрицѣ.

Почему не досталось Квасову довести дѣло до конца, мнѣ не удалось найти въ архивныхъ дѣлахъ. Во всякомъ случаѣ мѣсто его уже въ 1745 г. заступилъ Чевакинскій, котораго смѣнилъ Растрелли, представившій вскорѣ послѣ своего назначенія совершенно новый проектъ Царскосельскаго дворца, при осуществленіи котораго безслѣдно исчезли всѣ зданія Квасова. Къ сожалѣнію, графу Растрелли не была предоставлена полная свобода дѣйствія съ самаго начала и благодаря тому, что ему пришлось щадить уже имѣющіяся постройки (въ концѣ концовъ все же поглощенныя его нововведеніями) — получилась та несуразность и негармоничность фасада Большого Царскосельскаго дворца, которыя не дѣлаютъ чести Растрелли и заставляютъ сожалѣть о томъ, что погибло болѣе скромное, но несравненно болѣе стройное зданіе, стоявшее на томъ же мѣстѣ и свидѣтельствовавшее о талантѣ и мастерствѣ отличнаго русскаго художника.

Александръ Бенуа.





ЗАМѢТКИ О ТУЛЬСКОМЪ ОРУЖЕЙНОМЪ ЗАВОДѢ въ XVIII вѣкѣ.

(Quelques notes sur la Manufacture de Toula au XVIII-e siècle, — par E. Lentz).

Любителей и собирателей предметовъ художественной промышленности не безъ основанія упрекаютъ въ томъ, что они вносятъ въ свое дѣло крайнюю односторонность и узкую специализацію, ограничивающія ихъ интересъ какою либо одною тѣсною областью искусства при безразличномъ или даже пренебрежительномъ отношеніи къ другимъ отдѣламъ художественнаго производства, хотя бы и близко соприкасающимся съ избранною спеціальностью.

Указанный недостатокъ, дѣйствительно присущій большему числу коллекціонеровъ, отчасти находитъ себѣ оправданіе въ трудности для любителя усвоить себѣ теоретическія познанія и практическій навыкъ, необходимыя для сознательной и самостоятельной оцѣнки предметовъ даже въ предѣлахъ тѣсно ограниченной области искусства. Внѣ зависимости отъ доброй воли коллекціонера, вынужденная обстоятельствами, такая односторонность безъ сомнѣнія не можетъ быть поставлена ему въ вину. Но иное дѣло — односторонность тенденціозная, являющаяся слѣдствіемъ предвзятой мысли и пристрастнаго отношенія къ даннымъ художественнымъ произведеніямъ; въ этомъ послѣднемъ случаѣ уже сознательно суживается и безъ того тѣсный кругъ интереса, что естественно приводитъ къ безразлично-равнодушному, если не прямо отрицательному отношенію ко всякимъ другимъ проявленіямъ художественной дѣятельности, лежащимъ внѣ границъ заколдованнаго круга.

Пристрастіе къ узкой спеціализаціи вызывается самыми разнообразными причинами: увлеченіемъ опредѣленною историческою эпохою, техническими подробностями производства, модою на извѣстнаго рода издѣлія и т. п., но въ числѣ подобныхъ чисто-субъективныхъ мотивовъ, по крайней мѣрѣ у насъ, далеко не послѣднее мѣсто занимаетъ личное отношеніе любителя къ понятію «родного», «отечественнаго», выражающееся обыкновенно въ крайнихъ противоположностяхъ: для однихъ все родное уже по одному тому, что оно «свое»—и дорого, и цѣнно, и прекрасно; для другихъ, напротивъ, «свое» равносильно доморощенному, грубому и негодному. Само собою разумѣется, что при такого рода принципіально-одностороннемъ отношеніи къ дѣлу не можетъ быть рѣчи ни о безпристрастной оцѣнкѣ, ни даже о надлежащемъ изслѣдованіи художественнаго произведенія, фактическое значеніе котораго такъ и остается невыясненнымъ и ускользаетъ отъ науки.



Ваза тульской работы.
(Императорскій Эрмитажъ).

Un vase de la Manufacture de Toula.
(Ermitage)



Литаврщикъ.



Птица Сиринъ.



Судъ Соломона.

Типичные орнаменты на стволахъ охотничьихъ ружей. (Эрмитажъ).
Ornements charactéristiques ciselés sur fusils de chasse. XVIII-e s. (Ermitage).

Намѣченныя здѣсь лишь въ общихъ чертахъ соображенія до извѣстной степени могутъ объяснить отсутствіе подробнаго изслѣдованія и объективной оцѣнки нѣкоторыхъ видовъ художественной промышленности въ Россіи, на одномъ изъ коихъ, а именно на дѣятельности Тульскаго оружейнаго завода, мы желаемъ остановить вниманіе читателя.

Большинство любителей оружія и другихъ предметовъ металлическаго производства не удостоиваетъ вниманія тульскую работу по ея относительному несовершенству, отсутствію оригинальности, и отсталости по сравненію съ современными ей западно-европейскими издѣліями; немногіе собиратели, напротивъ, увлекаются ею какъ отечественнымъ достояніемъ, отдѣльные знатоки цѣнятъ по достоинству извѣстныя подробности выдѣлки, но, сколько намъ извѣстно, ни съ той, ни съ другой стороны не было приступлено къ опредѣленію художественнаго значенія тульскихъ издѣлій путемъ описанія сохранившихся лучшихъ образцовъ, подробнаго разбора преимуществъ и недостатковъ въ техническихъ пріемахъ, собиранія особенно характерныхъ для завода орнаментальныхъ мотивовъ и, наконецъ, выясненія вопроса о дѣятельности и особенностяхъ наиболѣе выдающихся мастеровъ.

Восполненіе указаннаго пробѣла, конечно, мыслимо лишь при условіи продолжительнаго совмѣстнаго труда владѣльцевъ и знатоковъ тульскихъ издѣлій, настоящая же краткая журнальная статья представляетъ только попытку поставить на очередь этотъ вопросъ, ознакомить интересующихся имъ лицъ съ положеніемъ дѣла и подѣлиться съ читателями тѣми отрывочными и сравнительно немногими свѣдѣніями, которыя автору удалось извлечь изъ просмотра хранящихся въ Императорскомъ Эрмитажѣ образцовъ тульской работы.

Изъ двухсотъ-лѣтней исторіи завода, считая отъ постройки перваго оружейнаго двора въ 1705 г. до нашихъ дней, для развитія русской художественной промышленности имѣетъ значеніе только сравнительно короткій періодъ съ тридцатыхъ до восьмидесятыхъ годовъ XVIII столѣтія, т. е. время расцвѣта вполнѣ развившагося и окрѣпшаго производства при личномъ составѣ въ 1200 мастеровъ и учениковъ, до эпохи

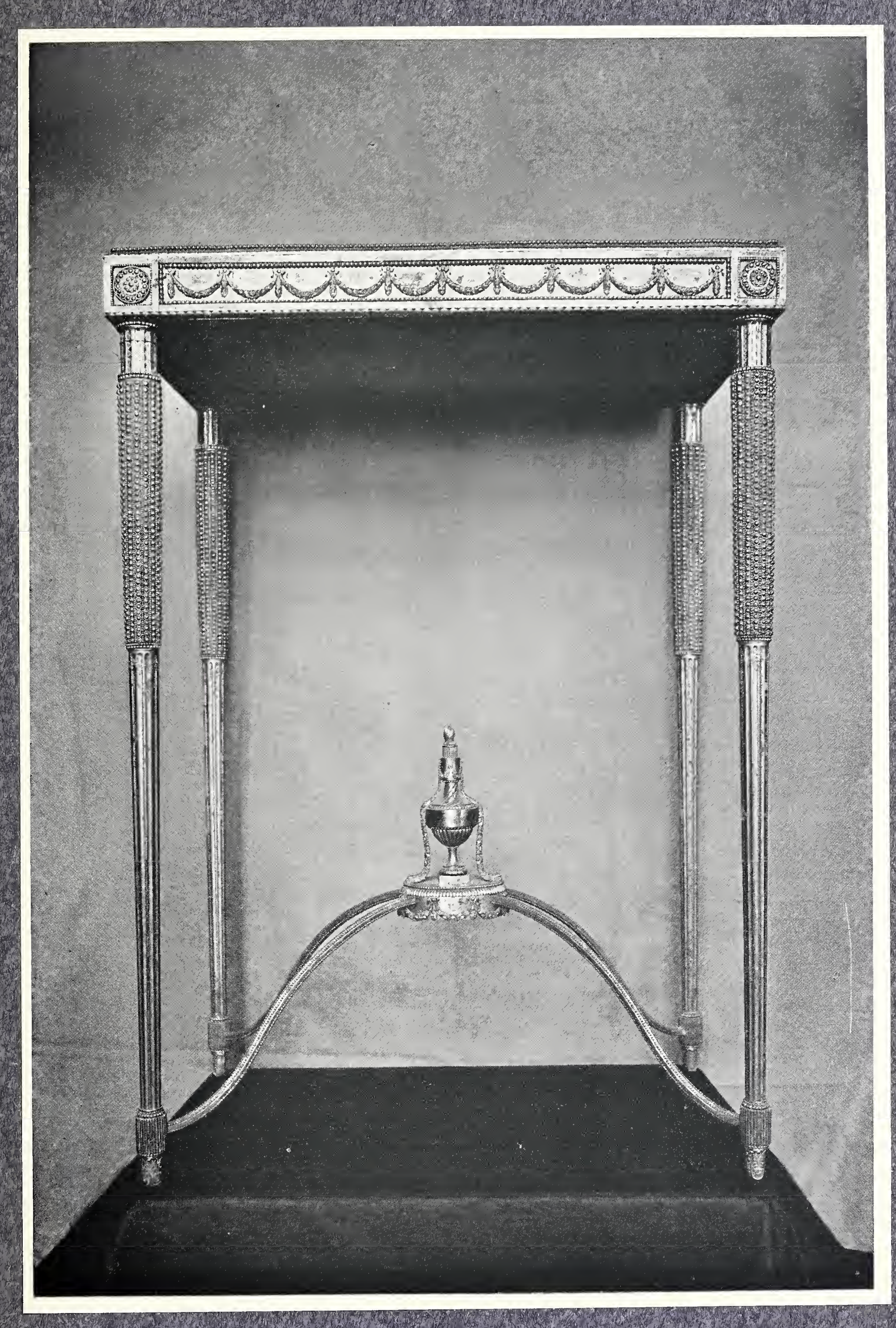
безповоротнаго упадка ручного труда и постепенной его замѣны машинною работою, зародыши которой мы встрѣчаемъ уже въ 1714 году, когда были пущены въ ходъ два «вододѣйственныхъ» завода съ сверлильными и точильными станками.

Къ этому періоду дѣятельности завода относится усиленное привлеченіе иностранныхъ мастеровъ, преимущественно нѣмецкихъ и французскихъ, придавшихъ тульскимъ издѣліямъ этого времени чисто-западный характеръ, а также отдача русскихъ оружейниковъ въ обученіе къ чужеземнымъ мастерамъ.



Стальной подсвѣчникъ съ бронзою; чернильница съ золотою и серебряною насѣчкою; мотальница такой же работы. (Изъ собранія И. П. Бачманова).

Chandelier—acier et bronze; encrier damasquiné d'or et d'argent; devidoir du même travail. (Collection de M-r H. Batchmanoff).



Столъ Тульской работы.
(Имп. Эрм.—Галерея драгоцѣнностей).

Table, travaillée à la Manufacture de Toula.
(Galerie des trésors. Ermitage Impérial).



Рѣзные пистолетные стволы (середина XVIII в.).—(Эрмитажъ).

Главная задача мастерскихъ, конечно, заключалась въ изготовленіи для казны огнестрѣльнаго и холоднаго оружія, возросшемъ постепенно съ годичной поставки 8000 «фузей съ багинетами и поясьемъ» въ началѣ XVIII в. до 70000 ружей и 25000 клинковъ въ годъ за время царствованія Императора Александра I [1]; но кромѣ заготовленій по вооруженію арміи, въ Тулѣ исполнялось еще не мало другихъ работъ, не подходившихъ подъ шаблонъ казенныхъ заказовъ. Такъ, изъ числа оружія мастерскія выдѣлывали охотничьи ружья, пистолеты и ножи по заказу Двора какъ для Высочайшихъ Особъ, такъ и для подарковъ высокопоставленнымъ лицамъ и для вольной продажи; тутъ же изготовлялись сабельные клинки съ соотвѣтствующими надписями, которыми жаловали заслуженныхъ воиновъ, преимущественно изъ казаковъ, «за многія и вѣрныя службы», а также сабли восточнаго образца съ турецкими надписями. Эти послѣднія сабли были довольно низкаго качества и какъ по формѣ, такъ и по отдѣлкѣ, близко подходили къ полуевропейскимъ полу-турецкимъ издѣліямъ балканскаго полуострова, такъ называемаго албанскаго типа. Наконецъ, изъ предметовъ домашней обстановки тульскіе мастера работали самыя разно-



Canons de pistolets ciselés. XVIII-e s. (Ermitage).

---

[1] Историческія подробности заимствованы изъ сочиненія д-ра I. Гамеля «Описаніе Тульскаго оружейнаго завода въ историческомъ и техническомъ отношеніи. Москва. 1826». Другое описаніе Тульскаго завода, изданное Шумиловымъ въ 1886 году, мнѣ къ сожалѣнію нигдѣ не удалось найти.



Рѣзныя и гравированныя серебряныя вставки на прикладѣ охотничьяго ружья. XVIII в. (Эрмитажъ).

Incrustations sur crosse de fusil de chasse, découpées en argent et gravées. XVIII-e s. (Ermitage).

образныя вещи: столы, стулья, ящики, шкатулки, вазы, чашки, подсвѣчники, набалдашники, ручки для сабель, шпагъ, ножей, зонтиковъ и т. п.; въ числѣ этихъ вещей встрѣчаются также подѣлки, какъ напр. ларцы и ящички, сдѣланныя въ восточномъ вкусѣ, преимущественно по кавказскимъ образцамъ.

При внимательномъ разсмотрѣніи всѣхъ этихъ работъ невольно бросается въ глаза склонность тульскихъ мастеровъ къ подражанію иностраннымъ образцамъ и отсутствіе оригинальности въ замыслѣ и пріемахъ какъ чисто техническихъ, такъ и декоративныхъ, причиною чего, конечно, должно признать, съ одной стороны, продолжительное преобладаніе чужеземныхъ мастеровъ, обучавшихъ мѣстныхъ рабочихъ выдѣлкѣ огнестрѣльнаго оружія французскаго образца по опредѣленному шаблону, а съ другой—полному господству восточныхъ формъ въ области холоднаго оружія, сказавшемуся не только у насъ, но отразившемуся также на производствѣ западно-европейскихъ клинковъ.

Къ сожалѣнію имена мастеровъ почти вовсе не сохранились на издѣліяхъ и собранныя Гамелемъ по архивнымъ документамъ имена иностранныхъ оружейниковъ: братьевъ Іоанна и Петра Линцъ, Николая Прессія, Якова Делькура, Петра Зильмора, Мартина Кригера, Матвѣя Клауса, Аврама Батери, Эліаса Эриха, Іоанна Шаберга, Петра Клоса, Петра Грека, Бальтазара Витта, Карла Мейера, Іоанна Гольцапфеля— остаются для насъ пустымъ звукомъ, такъ какъ мы ничего не знаемъ о ихъ работахъ.

Искаженная фигура съ того же ружейнаго приклада.
Transformation défigurée d'un motif de l'ornement ci-dessus.

По словамъ извѣстнаго знатока и собирателя тульскихъ издѣлій И. П. Бачманова, въ архивѣ завода врядъ ли

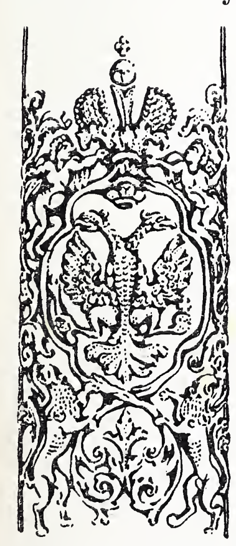


Рѣзныя и гравированныя серебряныя вставки на прикладѣ охотничьяго ружья. XVIII в. (Эрмитажъ).

Incrustations sur crosse de fusil de chasse, découpées en argent et gravées. XVIII-e s. (Ermitage).

найдутся годныя для нашихъ цѣлей указанія на дѣятельность названныхъ и другихъ того времени оружейниковъ, не говоря уже о перечнѣ и подробномъ описаніи ихъ работъ, а потому остается только надѣяться на содѣйствіе коллекціонеровъ, въ собраніяхъ которыхъ быть можетъ окажутся вещи, намѣченныя именами тульскихъ мастеровъ.

На Эрмитажныхъ вещахъ второй половины XVIII в. сохранилось одно только имя мастера Ивана Лялина на двуствольномъ ружьѣ Императрицы Екатерины II (F. 436) и на пистолетѣ (G. 202), выдающихся по замѣчательному исполненію отдѣлки; остальныя же имена на хранящемся въ Эрмитажѣ оружіи, какъ напр. Полинъ, Бурдукинъ и др., принадлежатъ уже къ началу XIX столѣтія и помѣченные ими предметы не отличаются художественными достоинствами работы.



Рѣзной двуглавый орелъ на стволѣ охотничьяго ружья.
Aigle bicéphale, ciselé sur le canon d'un fusil de chasse.

Не менѣе чувствительно для насъ отсутствіе личныхъ клеймъ мастеровъ. Русскіе оружейники не знали укоренившихся въ западной Европѣ съ XV в. фигурныхъ знаковъ и выпускали свои издѣлія или безъ всякихъ помѣтокъ, или же снабжали ихъ иностранными надписями, содержавшими имя, отчество и фамилію мастера, день, мѣсяцъ и годъ окончанія работы, вѣсъ и калибръ ствола, вѣсъ пули и т. п. На Тульскомъ же заводѣ, напротивъ, клейменіе особыми знаками было въ большомъ ходу, но къ сожалѣнію мы изъ книги Гамеля не узнаемъ, что именно было изображено на этихъ клеймахъ; по словамъ названнаго автора, въ мастерскихъ каждый рабочій ставилъ свое клеймо на выдѣлываемой имъ части, при переходѣ изъ одной мастерской въ другую надзиратели и ихъ помощники свидѣтельствовали годность выдѣлки своими клеймами, далѣе оружіе послѣ испытанія вновь клеймилось и, наконецъ, при пріемѣ и сдачѣ въ арсеналъ опять накладывались клейма. Надо по-

лагать, что всѣ эти помѣтки нужны были только для контроля надъ самымъ ходомъ производства, а затѣмъ стирались и спиливались по минованіи въ нихъ надобности, такъ какъ на извѣстныхъ намъ образцахъ оружія, и то не на всѣхъ, сохранилось лишь одно клеймо, глубоко вбитое какъ на стволахъ такъ и на оправѣ и притомъ столь часто повторяющееся, что въ немъ нельзя видѣть знака какого либо опредѣленнаго мастера, напр. сварщика, а необходимо признать его фабричнымъ клеймомъ. Въ клеймѣ изображена буква Р, скорописью или печатная; было бы преждевременно теперь же, на основаніи немногихъ только наблюденій, рѣшать вопросъ о томъ, выбивались ли клейма обоихъ видовъ одновременно или одно изъ нихъ употреблялось ранѣе, другое позднѣе, по тѣмъ не менѣе слѣдуетъ отмѣтить, что изъ Эрмитажныхъ экземпляровъ клеймомъ перваго типа (скорописью) помѣчены два ружья 1750 и 1751 г.г., печатною же буквою Р — два ружья 1755 г., двустволка Императрицы Екатерины II и охотничье ружье Маріи-Іозефы (1699—1757), супруги польскаго короля Августа III. О значеніи этой буквы Р мы также не сумѣемъ сказать ничего опредѣленнаго, но не думаемъ, что выборъ ея былъ простою случайностью; вѣроятнѣе всего, что и здѣсь сказалось иностранное вліяніе и что буква въ клеймѣ обозначаетъ не русское Р, а латинское П, въ какомъ случаѣ она можетъ быть принята за иниціалъ основателя завода— царя Петра Алексѣевича. Третье клеймо, найденное нами на ружьѣ изъ собранія Императорскаго Эрмитажа, къ сожалѣнію очень неясное, по всему вѣроятію изображаетъ слово «Тула»; оно выбито на стволѣ ружья, замокъ котораго помѣченъ 1740 годомъ.



Рѣзной налобникъ на прикладѣ охотничьяго ружья.
Plaque sur la crosse d'un fusil de chasse.

На замочныхъ доскахъ вытѣснялось слово «Тула» (нерѣдко латинскими буквами TULA или THULA) и соотвѣтствующій годъ, а въ позднѣйшее время тутъ же вырѣзывалось имя мастера. Кромѣ того съ исхода

Затылочная пластина съ охотничьяго ружья супруги польскаго короля Августа III.
Plaque de couche d'un fusil de chasse, ayant appartenu à Marie-Joséphine, épouse d'Auguste III roi de Pologne.



Столикъ Тульской работы, съ откидной доской.
(Имп. Эрм.—Галерея драгоцѣнностей).

Table à plateau mobile, travaillée à la Manufacture de Toula.
(Galerie des Trésors. Ermitage Impérial).

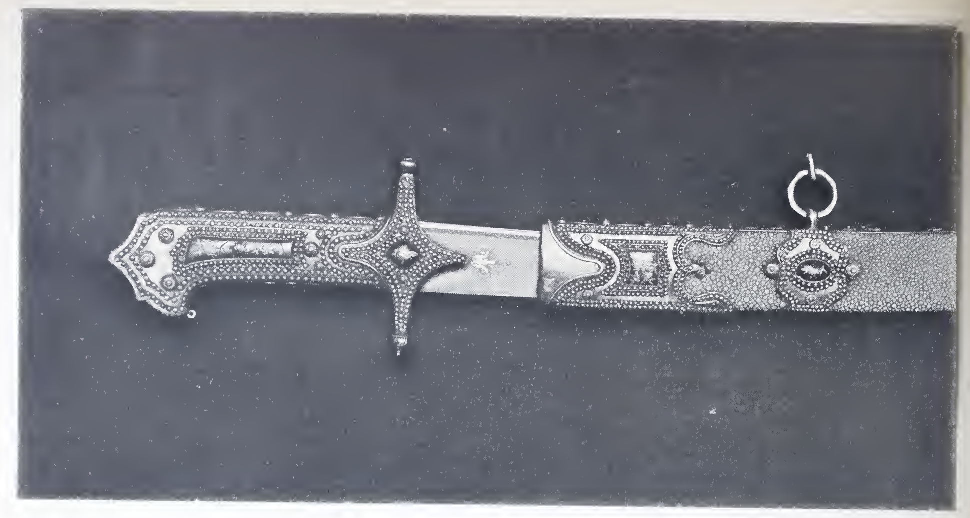
XVIII в. на задкѣ ружей обыкновенно выбивался заводскій гербъ, а на пистолетныхъ налобникахъ—вензель.

Какъ выше было сказано, въ декоративныхъ мотивахъ, которыми тульскіе мастера этого времени украшали свои издѣлія, замѣчается полное господство французской школы орнаментистовъ конца XVII и всего XVIII в., особенно ярко выступающее въ гротескахъ, маскаренахъ и разводахъ на ружейныхъ и пистолетныхъ стволахъ, а также въ убранствѣ прикладовъ серебряною проволокою и гравированными вставками, украшеніи, нерѣдко цѣликомъ взятомъ съ французскихъ оригиналовъ. Прилагаемые снимки и рисунки перомъ воспроизводятъ нѣсколько характерныхъ образцовъ, исполненныхъ рѣзьбою, и даютъ достаточно ясное понятіе о стилѣ заимствованныхъ у западныхъ мастеровъ орнаментовъ.



Рѣзная алебарда съ вензелемъ Петра III, помѣченная «Тула 1761 г.».
Hallebarde avec le chiffre de l'empereur Pierre III, signée «Toula 1761.».

Но между рабски копированными узорами чужихъ композицій попадаются изрѣдка также полузабытые, плохо вяжущіеся со всѣмъ окружающимъ остатки родной старины, какъ напр. изображеніе суда Соломона, поражающее наивною условностью и прямолинейностью очертаній, и сказочная птица Сиринъ; въ нѣкоторыхъ случаяхъ бросается въ глаза искаженіе рисунка, по недогадливости или небрежности исполнителя доведенное до уродливости формъ, близкой къ каррикатурѣ. Для примѣра приводимъ чело-



Сабля: ручка стальная, клинокъ булатный съ золотою насѣчкою. (Собр. И. П. Бачманова). *Sabre: poignée d'acier taillé, lame damasquinée d'or. (Collection de M-r H. Batchmanoff).*

вѣческую фигуру съ вѣнкомъ въ рукѣ, обвитую змѣей и одну изъ рѣзныхъ серебряныхъ вставокъ съ ружейнаго приклада, повторенную во многихъ экземплярахъ и вдругъ на одномъ изъ нихъ подъ рукою тульскаго мастера превратившуюся изъ мужской фигуры съ охотничьимъ рогомъ—въ женскій бюстъ окруженный развѣвающимися складками ткани.



Рѣзной орнаментъ на стволѣ охотничьяго ружья. Ornement ciselé sur la crosse d'un fusil de chasse.

Техническое исполненіе литыхъ, рѣзныхъ и гравированныхъ украшеній изъ разныхъ металловъ свидѣтельствуетъ о большихъ способностяхъ и опытности мастеровъ, декоративные же эффекты, достигаемые ими, во многихъ отношеніяхъ не уступаютъ французскимъ оригиналамъ, въ нѣкоторыхъ же случаяхъ даже оставляютъ ихъ за собою благодаря особымъ пріемамъ въ примѣненіи черни, составлявшимъ спеціальность тульскихъ мастерскихъ и отчасти сохранившимся до нашихъ дней.

Чернь (nigellum, niello) издревле употреблялась, особенно на Востокѣ, для болѣе яркаго выдѣленія контуровъ углубленнаго рисунка на гладкомъ фонѣ металлической поверхности, съ каковою цѣлью растертый въ мелкій порошокъ сплавъ изъ серебра, мѣди, свинца, сѣры и буры всыпался въ углубленныя части узора и затѣмъ, расплавленный посредствомъ накаливанія пластины, заполнялъ всѣ выемки черною металлическою эмалью, подвергавшеюся впослѣдствіи шлифовкѣ и полированію. Тульскіе мастера внесли



Шкатулка съ вензелемъ Императрицы Екатерины II.
Издѣліе Тульскаго завода.
(Имп. Эрм.—Галерея драгоцѣнностей).

Cassette avec chiffre de l'Impératrice Catherine II.
(Travail de la Manufacture de Toula).
(Galerie des Trésors. Ermitage Impérial).

въ этотъ процессъ нѣкоторое разнообразіе во-первыхъ тѣмъ, что при врѣзываніи углубленнаго узора не ограничивались гравировкою штрихами и линіями, а охотно увеличивали и расширяли выемки травленіемъ крѣпкой водкой, а во вторыхъ— усиленнымъ примѣненіемъ окраски металлической поверхности голубыми, синими и фіолетовыми побѣгами вороненія, позолотою и серебреніемъ; къ концу вѣка этотъ полихромный способъ украшенія въ сочетаніи съ чернью примѣнялся гораздо рѣже, чѣмъ во времена Анны Іоанновны и Елисаветы Петровны. Такого рода технику мы встрѣчаемъ, напр., на нѣсколькихъ ружейныхъ стволахъ, изготовленныхъ для Двора: вытравленный широкими штрихами растительный узоръ заполненъ чернью, оставшіеся же промежутки фона мѣстами покрыты тонкимъ слоемъ листового серебра, ярко оттѣняющаго темносиній отливъ вороненой стали. Позолота примѣнялась обыкновенно въ углубленныхъ частяхъ рельефно-рѣзныхъ узоровъ. Ружейные стволы екатерининской эпохи украшались гравированными на вороненомъ фонѣ орнаментами, крытыми серебромъ и золотомъ, безъ черни, отдѣлка же ларцовъ, вазочекъ и подсвѣчниковъ отличается нѣсколько инымъ характеромъ: сочетаніемъ серебра, золота и вороненія разныхъ оттѣнковъ расцвѣчивались уже не стальной фонъ предмета, а чеканныя, литыя и рѣзныя плакетки и накладки въ видѣ букетовъ, вѣнковъ, гирляндъ, медальоновъ, эмблемъ и вензелей, которыя вставлялись въ гладко



Ручка зонтика Императрицы Екатерины II.
(Имп. Эрм. Галерея драгоцѣнностей).

Manche d'ombrelle de l'Impératrice Catherine II.
(Galerie des Trésors. Ermitage Impérial).

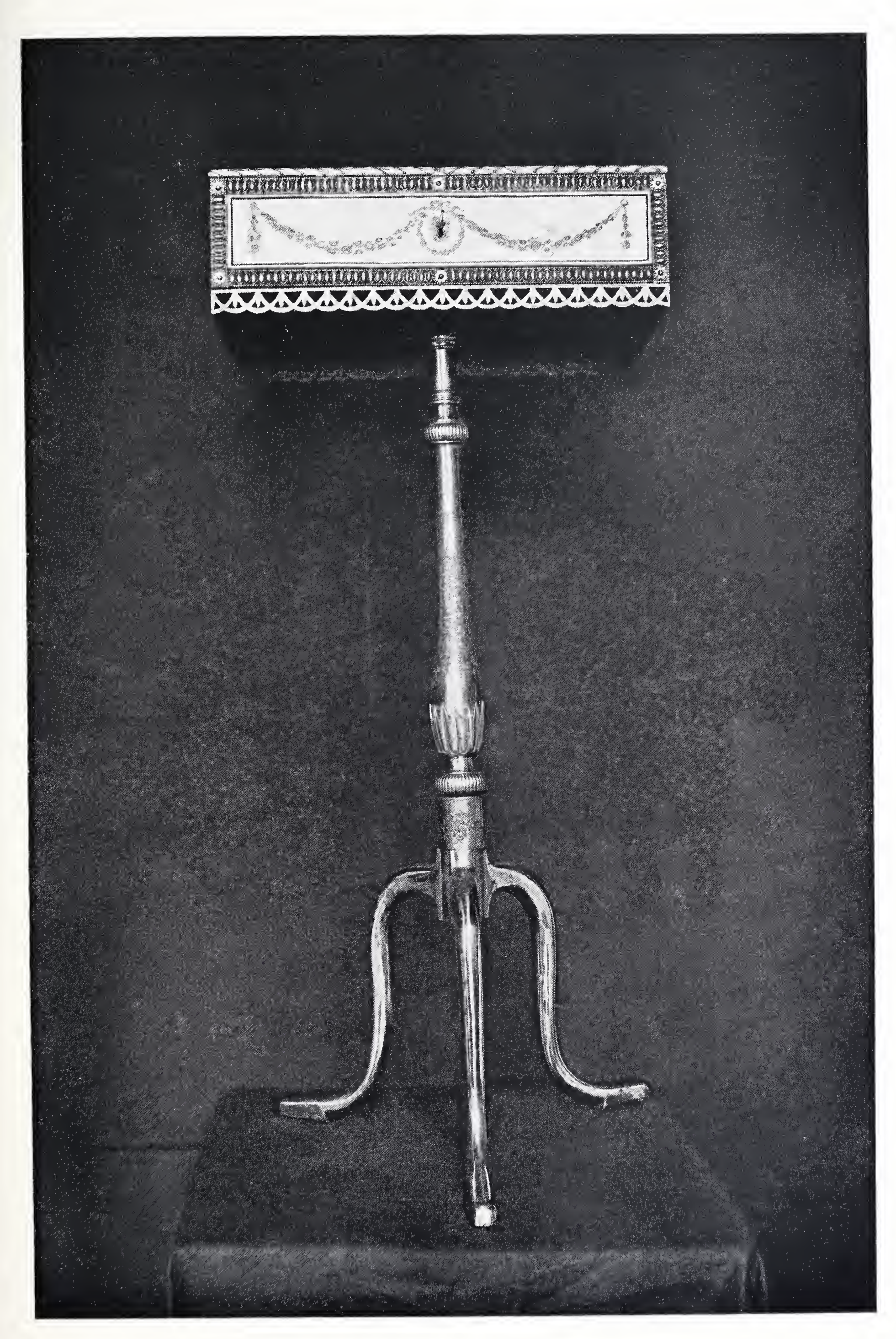


Скамейка вороненой стали въ бронзовой оправѣ; чернильница и двѣ курильницы стальныя съ насѣчкою и бронзовыми украшеніями. (Изъ собранія И. П. Бачманова).

Petit banc d'acier bruni monté en bronze doré; encrier et brule-parfums — d'acier damasquiné avec ornements en bronze. (Collection de M-r H. Batchmanoff).

полированное стальное поле, причемъ послѣднее оживлялось лишь шлифовкою и накладными украшеніями золоченой бронзы. Приводимъ для примѣра хранящіеся въ Галереѣ драгоцѣнностей Императорскаго Эрмитажа вещи: стальную вазу, украшенную гирляндами цвѣтовъ, рабочій ящикъ, поднесенный Императрицѣ Екатеринѣ II, съ вензелемъ Государыни, гирляндами, медальонами и эмблемами, ручку отъ зонтика Императрицы съ рельефнымъ вензелемъ Е. А., букетомъ незабудокъ, пылающимъ сердцемъ и вазою съ цвѣтами подъ стекломъ, столъ на четырехъ ножкахъ украшенный фестонами изъ розъ и столикъ на трехъ ножкахъ, посреди круглой откидной доски котораго набивнымъ серебромъ изображена орденская звѣзда съ инціалами I. A. подъ дворянскою короною.

Эти вещи, соотвѣтственно высокому своему назначенію, весьма тщательно исполнены и отдѣлка ихъ свидѣтельствуетъ о выдающихся способностяхъ мастеровъ, но тѣмъ не менѣе онѣ болѣе монотонны и не отличаются своеобразной красотой черневыхъ разводовъ по цвѣтной



Рабочій столикъ Тульскаго производства.
(Собств. г. Савостина).

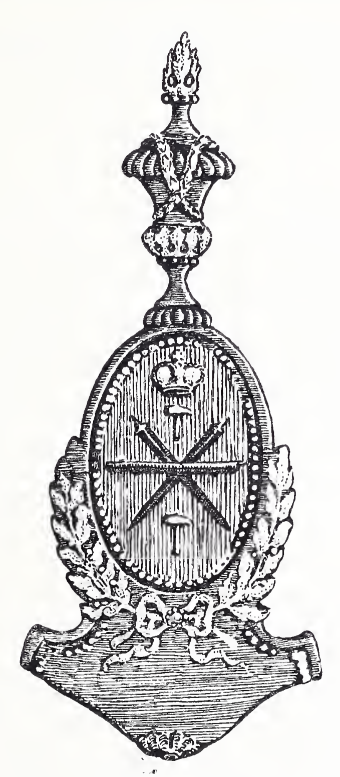
Table à ouvrage, travaillée à la Manufacture de Toula.
(Appartenant à M-r Savostine).

поверхности метала на издѣліяхъ середины XVIII в., которыя къ сожалѣнію здѣсь не могутъ быть приведены для сравненія по чрезвычайной трудности воспроизведенія цвѣтныхъ эффектовъ.

Въ заключеніе позволяемъ себѣ обратиться къ владѣльцамъ произведеній Тульскаго завода съ просьбою о сообщеніи могущихъ оказаться на этихъ вещахъ датировокъ, именъ, знаковъ о клеймѣ мастеровъ, дабы, по накопленіи достаточнаго матеріала и по сравненіи его съ сохранившимися архивными данными, можно было приступить къ болѣе подробному изслѣдованію о ходѣ развитія Тульскаго производства и его значеніи для художественной промышленности Россіи.

Э. Ленцъ.

Іюль 1907 г.



Гербъ Тульскаго завода на затылочной пластинѣ ружейнаго приклада.
Armoiries de la manufacture de Toula, taillés sur la crosse d'un fusil de chasse.



ПЕНСІОНЕРЫ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ ВЪ XVIII ВѢКѢ.

(Les pensionnaires de l'Académie des Beaux-Arts au XVIII-e siècle, par A. Troubnikoff).

Въ XVIII вѣкѣ европейское искусство было пересажено въ Россію. Пересадили его иностранные художники, архитекторы, скульпторы, которые съ царствованія Петра стали пріѣзжать въ Россію. Брошенныя ими сѣмена искусства «les premières semences des beaux-arts», какъ выражается одинъ современникъ, дали вскорѣ всходъ, и въ молодомъ Петербургѣ расцвѣло новое искусство. Не могло бы оно, пожалуй, расцвѣсть такъ скоро въ Москвѣ, гдѣ жило свое вѣковое русское искусство. Въ недоумѣньи былъ бы иконописецъ, нашъ художникъ-примитивъ, если ему пришлось бы изображать не сонмы святыхъ или Царицу Небесную, а пудреную, только что испеченую графиню или покрытаго звѣздами генерала.

Новый европейскій Петербургъ создавался быстро,—выросталъ изъ воды; палаты и хоромы забѣлѣли среди болотъ, на берегу пустынныхъ волнъ Растрелли воздвигнулъ причудливо-грандіозные дворцы и жизнь въ нихъ торопилась за Европой. Елисаветинскій Дворъ хотѣлъ сравняться съ французскимъ. И Двору, чтобы блистать, и новому городу, чтобы украшаться, нужны были услуги живописцевъ, архитекторовъ, художниковъ, скульпторовъ. Европеизирующейся Россіи необходимъ сталъ классъ артистовъ. Чтобы создать его, въ 1757 г. въ С.-Петербургѣ, по примѣру иностранныхъ столицъ, открыта была Академія Художествъ. Но молодой художникъ при выходѣ изъ нея не могъ далѣе совершенствоваться: — въ Россіи не было ни мастерскихъ, гдѣ онъ могъ бы заниматься, ни картинъ знаменитыхъ мастеровъ, съ которыхъ онъ могъ бы копировать, а главное не было въ Петербургѣ тѣхъ вдохновеній, сюжетовъ, которыхъ требовало искусство XVIII вѣка. Гдѣ сыскать античныхъ руинъ пейзажисту, боговъ Олимпа историческому художнику?

Только за границей, на родинѣ этого пересаживаемаго искусства, у прославленныхъ артистовъ, въ старыхъ академіяхъ русскіе художники могли вполнѣ достигнуть совершенства, и въ Академическій регламентъ была

внесена статья о пенсіонерахъ. «Изъ получившихъ медалей дозволяемъ мы по разсмотрѣнію собранія посылать въ иностранныя государства черезъ каждые три года 12 человѣкъ», говорила она [1]).

Двѣ страны—Италія и Франція и въ частности два города—Римъ, гдѣ въ ослѣпительныхъ лучахъ угасло солнце Возрожденія, Римъ, куда ѣздили на поклонъ художники всѣхъ странъ, куда по традиціямъ посылались севершенствоваться ученики всего свѣта, и Парижъ—духовная столица XVIII вѣка, резиденція двора Людовиковъ, мѣстопребываніе лучшихъ художниковъ, были главныя мѣста, куда отправлялись академическіе пенсіонеры и сказать можно: почти всѣ лучшіе русскіе художники XVIII вѣка побывали за границей и довершили свое образованіе въ мастерскихъ Парижа или Вѣчнаго Города [2]).

«Le premier septembre de cette année, пишетъ въ 1760 году анонимный авторъ [3]), l'academie reçut ordre de son excellence (Шуваловъ) de faire voyager deux eleves dont l'un étoit peintre et l'autre architecte». Этотъ художникъ былъ Лосенко, архитекторъ—Баженовъ. Черезъ три года въ 1763 году, вернувшись изъ Парижа, Лосенко былъ вторично посланъ за границу и съ нимъ Иванъ Старовъ, будущій строитель безвременно погибшаго Таврическаго дворца.

Скульпторъ Федотъ Шубинъ и живописецъ пейзажей Семенъ Щедринъ отправились въ чужіе края въ 1767 году [4]).

Изъ 11-ти пенсіонеровъ 1770 года [5]) мы можемъ судить только о братьяхъ Ивановыхъ, имѣя ихъ произведенія (Музей Ак. Худ.). Забвенію преданы другіе; время и люди не сохранили ихъ твореній; не дошли до насъ ни портреты Якимова, которые хвалилъ Росленъ, ни работы Серебрякова, знаменитаго въ свое время баталиста.

1773—счастливый годъ для Академіи. Въ числѣ ея пенсіонеровъ находятся одни изъ лучшихъ артистовъ XVIII вѣка. Это скульпторы—Федосъ Щедринъ, Мартосъ, Козловскій, пейзажистъ—Федоръ Алексѣевъ, граверъ — Скородумовъ, историческіе живописцы Акимовъ и Соколовъ [6]).

1779-ый далеко не такъ блестящъ. Изъ пенсіонеровъ этого года только скульпторъ Иванъ Прокофьевъ и пейзажистъ Федоръ Матвѣевъ заняли извѣстное мѣсто въ исторіи русскаго искусства [7]).

Одинъ изъ лучшихъ русскихъ портретистовъ Степанъ Щукинъ отправляется за границу въ 1782 г. и съ нимъ архитекторъ Захаровъ, создавшій Петербургу великолѣпное украшеніе—Адмиралтейство [8]); Угрюмовъ и скульпторъ Соколовъ ѣдутъ въ 1785 [9]).

Послѣдніе пенсіонеры Академіи въ XVIII столѣтіи были историческій живописецъ Василій Палладіевичъ [10]) Родчевъ, пейзажисты—Василій Петровичъ Причетниковъ и Андрей Ефимовичъ Мартыновъ, скульпторъ Гавріилъ Родчевъ. Въ 1791, Академія не послала въ чужіе края пенсіонеровъ, а оставила ихъ въ Академіи «для пріобрѣтенія совершенства въ художествѣ, которому они обучались». Въ этомъ случаѣ она руководствовалась доводами, высказанными въ засѣданіи 28 іюля 1791 г. (Петровъ. Сб. Мат. ст. 308): «Совѣтъ имѣлъ разсужденіе о воспитанникахъ, коимъ нынѣ наступило время къ выпуску, что, какъ многими опытами извѣстно, что воспитанники Академіи по окончаніи назначен-

ныхъ для пребыванія ихъ въ оной лѣтъ выпускались въ такое время когда начинали они лишь только вникать во всѣ тонкости художества, подавая надежду сдѣлаться со временемъ знаменитыми художниками да и сами пенсіонеры Академіи, посылаемые въ иностранныя государства для пріобрѣтенія вящаго познанія, нерѣдко по молодости лѣтъ своихъ видя себя вдругъ на своей волѣ провождали болѣе время свое въ праздности нежели въ ученіи, то для вящаго успѣха и приведенія художествъ въ цвѣтущее состояніе, тѣхъ воспитанниковъ, кои знаніемъ своимъ, прилежаніемъ и дарованіемъ подаютъ надежду быть искусственнѣйшими художниками, оставить еще въ Академіи, при чемъ однако позволить имъ нѣкоторую свободу... Тѣхъ же воспитанниковъ, кои въ теченіе сего времени болѣе отличатъ себя въ художествѣ, Академія не преминетъ отправить въ силу Устава своего, пенсіонерами въ чужія государства». Политическія бури помѣшали до конца вѣка посылать новыхъ пенсіонеровъ за границу.

За границу пенсіонеры ѣздили различно: и моремъ и сушей. Моремъ они обыкновенно доѣзжали до Антверпена или до Киля и оттуда сухимъ путемъ направлялись въ Парижъ. Изъ Парижа въ Италію: «сухимъ путемъ въ Марселію, а оттуда моремъ въ Чевитавехію».

Академія сдавала своихъ пенсіонеровъ капитану корабля или ямщикамъ съ заботливыми наставленіями, съ всевозможными рекомендаціями, какъ бы поручая имъ дѣтей. Для примѣра можно привести условіе, заключенное Академіей съ ямщиками: «Мы нижеподписавшіеся дали сіе обязательство Императорск. Ак. Худ. въ томъ, что договорились мы съ оною Академіей отвести Ея пенсіонеровъ 12 человѣкъ на своихъ собственныхъ лошадяхъ и въ своихъ же кибиткахъ, а именно до Бреслава на двухъ парахъ четырехъ человѣкъ, до Гамбурга на четырехъ парахъ осьми человѣкъ. Будучижъ впути сооными учениками нетокмо никакого дурного обхожденія отнюдь неимѣть и всякихъ непристойныхъ словъ неговорить и никакихъ грубостей неотказывать, но во все оное время поступать намъ порядочно, ласково и благопристойно» [11]).

Передъ отъѣздомъ за границу ученики получали отъ Академіи письменное «наставленіе». Въ немъ находились высокопарные отеческіе совѣты экономіи, благоразумія, прилежанія, имъ назначалось мѣстопребываніе, продолжительность ученія заграницей и жалованье, оно же требовало отъ пенсіонеровъ увѣдомлять Академію о своихъ занятіяхъ и о томъ, какія видѣли они достопримѣчательности въ чужихъ краяхъ. «Вы имѣете доносить Академіи черезъ каждую треть года въ чемъ вы упражняетесь», говоритъ Академическое наставленіе и оно же даетъ формулу какъ должно писаться это донесеніе: «Имѣю честь Имп. Ак. донести обучаюсь я подъ смотрѣніемъ такихъ то профессоровъ и упражняюсь въ томъ то, т. е. въ рисованіи, въ копированіи съ картинъ такого то мастера» [12]).

Благодаря этимъ донесеніямъ—«репортамъ» какъ ихъ тогда называли, а также письмамъ Академіи ея коммиссіонеровъ, мы узнаемъ имена иностранцевъ учителей и руководителей юныхъ пенсіонеровъ. Среди этихъ руководителей были знаменитые мастера XVIII вѣка: Пигаль былъ наставникомъ Шубина (Арх. Ак. Худ. 1768—25), Росленъ—Якимова (1772—46) и Щукина

(1782—11), Менгсъ—Мартоса и Сердюкова, Ле Пренсъ—Михаила Иванова, Баттони и Натуаръ—Петра Соколова, Л. Давидъ—Гаврилы Родчева [13]). Также другіе менѣе извѣстные артисты, посвящая русскую молодежь въ тайны художествъ, косвенно потрудились надъ созданіемъ русскаго искусства. Въ ихъ мастерскихъ, подъ ихъ наблюденіемъ были написаны многія картины, хранящіяся въ музеяхъ Александра III и Академіи Художествъ. Я счелъ интереснымъ приложить списокъ иностранцевъ-учителей и ихъ русскихъ учениковъ [14]).

Кромѣ репортовъ Академическое «наставленіе» требовало отъ своихъ пенсіонеровъ веденія журнала «усмотрѣннымъ ими достопамятнымъ вещамъ» и отсылки его въ Академію черезъ каждую треть года. Въ наставленіи давался и образецъ, какъ долженъ вестись этотъ журналъ: «А журналъ вести такъ: по пріѣздѣ моемъ въ такой то городъ и въ такое то мѣсто видѣлъ удивительныя работы картину или статую, представляющую то-то и то то и такого то мастера и т. д.». Вслѣдствіе того, что пенсіонеры точно слѣдовали образцу наставленія, ихъ журналы большей частью лишь простой и сухой перечень: «Путь въ Парижъ проезжали Дѣльфтъ видѣли въ одной церкви три славныя гробницы изъ мармору здѣланныя, а оттуда въ Анверсъ, гдѣ по церквамъ видѣли множество славныхъ работъ, потомъ въ Брюсель, гдѣ также видѣли очень много живописныхъ работъ и статуи изъ мармора» (изъ «репорта» Гордѣева, Щедрина, двухъ Ивановыхъ).

Въ этихъ репортахъ нѣтъ поэтическихъ описаній видѣнныхъ мѣстъ, и личныя впечатлѣнія въ нихъ чрезвычайно рѣдки.

При перечнѣ «примѣченныхъ достопамятныхъ вещей, какъ то: славнѣйшихъ картинъ, лучшихъ статуй» упоминаются только произведенія поздняго Возрожденія и Болонской школы, которыя были тогда въ модѣ и считались высшимъ выраженіемъ искусства. «Въ домѣ принца Бургезе находится великое число картинъ, изъ которыхъ достойны примѣчанія, картина связаннаго Христа, писалъ Anibal Carache манеру письма очень хорошаго, въ рисункѣ штилю великаго. Три картины представляютъ святую фамилію, писалъ Андрей дель Сарто, манеру письма мяхкого и картина представляетъ Богоматерь съ ангелами, Gerlandaio [15]) мастеръ Микеланжевъ, который единственно токмо почитается по ученику его» (Римскій «журналъ» Петра Соколова).

Кромѣ упомянутаго «наставленія» Академія вручала своимъ пенсіонерамъ при отъѣздѣ рекомендательныя письма. Въ архивѣ Академіи хранятся копіи съ этихъ писемъ; по нимъ мы видимъ, что ученики, отправлявшіеся въ Парижъ, рекомендовались пребывавшему тамъ русскому министру, обѣимъ королевскимъ академіямъ (Académie Royale de Peinture et Sculpture и Académie Royale d'Architecture), почетному члену Академіи де ла Ливъ де Жули (M. de la Live de Jully), почетнымъ вольнымъ общникамъ Буше, Пьеру, Дидро. Дидро, другъ Россіи, ласкаемый Екатериной принялъ живое участіе въ ученикахъ. Благодаря ему, Якимовъ поступилъ къ Рослену. «Отъ господина Дидрота соблаговоленіе имѣемъ ходить къ нему и отъ него пользуемся благоразумными наставленіями», пишутъ о немъ въ репортахъ пенсіонеры (Арх. Ак. X. 1768—25) [16]).

Пенсіонеры, отправлявшіеся въ Италію, рекомендовались Римской и Болонской академіямъ [17]), почетному академику Доменику Піо (Domenico Pio) (въ Болоньѣ), Ивану Ивановичу Шувалову, а также двумъ академическимъ коммисіонерамъ: банкиру маркизу Маруцци въ Венеціи и совѣтнику Гессенъ-Кассельскаго двора Рейфенштейну въ Римѣ.

Обязанности коммисіонеровъ были очень разнообразны, они должны были надсматривать за учениками, слѣдить за ихъ успѣхами, наблюдать за ихъ добрыми нравами, доставлять имъ позволеніе для посѣщенія музеевъ, распредѣлять ихъ по мастерамъ, однимъ словомъ всѣми способами помогать молодымъ русскимъ на чужбинѣ. Рейфенштейна рекомендовалъ въ 1770 г. Шуваловъ: «Совѣтникъ Рейфенштейнъ, родомъ Пруссакъ, человѣкъ великаго знанія въ художествахъ, въ отсутствіе мое все коммиссіи исполнялъ и ученикамъ Академическимъ во многомъ способствовать можетъ... Поручите ему дирекцію надъ нашими пенсіонерами і когда ему дадите пансіону 120 іли 150 ефимковъ въ годъ онъ крайне будетъ доволенъ». «Я его рекомендовалъ внадежде, что онъ Академіи своими услугами полезенъ будетъ, імѣя великое знаніе во всѣхъ частяхъ принадлежащихъ художествамъ, что онъ пріобрѣлъ великую къ нимъ склонность ученіемъ и долговременнымъ здѣсь пребываніемъ, почему онъ покупки разныхъ родовъ, въ высылании мастеровыхъ, внадзираніи надъ нашими пансіонерами, въ совѣтахъ по ихъ искусству и въ попѣченіи о ихъ благосостояніи, конечно, нуженъ будетъ» (Сб. Мат. ст. 189). Впослѣдствіи къ этимъ двумъ комисіонерамъ прибавился третій для Парижа, именно скульпторъ Козловскій, такъ какъ директоры французскихъ академій и знаменитые художники, которымъ были рекомендованы пенсіонеры, конечно, совсѣмъ не занимались ими.

«Такъ какъ Господинъ Козловскій отъѣзжаетъ нынѣ обратно въ Парижъ для вящаго пріобрѣтенія познанія въ своемъ художествѣ, то Совѣтъ, зная его хорошее поведеніе, намѣренъ поручить надзираніе ево находящихся въ Парижѣ пансіонеровъ».

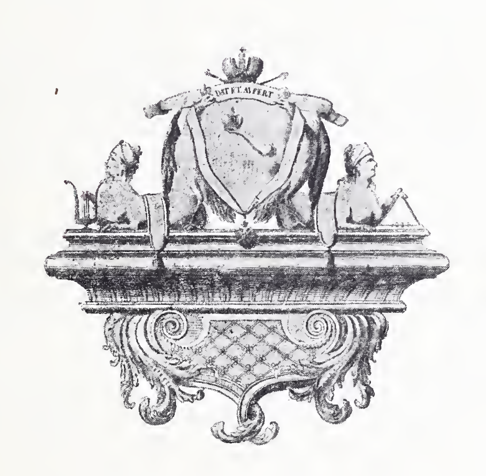
Въ числѣ обязанностей коммисіонеровъ было слѣдить за поведеніемъ пенсіонеровъ; оно далеко не всегда было похвально. Объ этомъ свидѣтельствуютъ: извлеченія изъ положенія обыкновенныхъ собраній отъ 24 марта 1783 г. «По дошедшимъ до меня слухамъ какъ изъ Парижа и Рима, такъ и изъ прочихъ мѣстъ, гдѣ воспитанники сей Академіи недавно выпущенные обрѣтаются, извѣстился я достовѣрно съ чувствительною прискорбностью, сколь мало оные своимъ поведеніемъ соотвѣтствуютъ тому, чего отечество ожидало отъ воспитанія ихъ»; слова Бецкаго въ его предположеніяхъ: «Недавно выпущенные воспитанники навлекаютъ внутри и внѣ государства безславіе на наше государство»; извѣщенія Козловскаго о пенсіонерѣ Гаврилѣ Родчевѣ: «ежели Академія не употребитъ въ разсужденіе его (Родчева) строгости, то ни чести, ни пользы не принесетъ своему отечеству»; наконецъ жалобы маркиза Маруцци на поведеніе Исаева, Федора Алексѣева и Мелентьева [18]).

Свѣдѣнія, очень скудныя, о жизни за границей пенсіонеровъ мы черпаемъ изъ ихъ же репортовъ и донесеній. Такъ узнаемъ мы объ исполняемыхъ ими работахъ, и объ ихъ занятіяхъ: о томъ что они кромѣ

мастерскихъ занимались у себя дома, ходили копировать, а архитекторы дѣлать съемки: «Господинъ Михайло Ветошниковъ ходитъ измѣривать Фарнезъ, также и рисуетъ съ антиковъ и при томъ работаетъ у себя на дому. Репортъ 25 апрѣля 1772» [3]); также узнаемъ, что по праздникамъ и въ свободное отъ занятій время они или ходили осматривать достопримѣчательности города: «Праздничное наше упражненіе состоитъ въ томъ, — ходимъ по церквамъ, смотримъ работы, какъ живопись, скульптуру, архитектуру также ходимъ въ королевскую библіотеку, наполненную, какъ эстампами, такъ и прочими книгами», или предпринимали экскурсіи въ окрестности: Версаль, Фраскати. Узнаемъ и о стоимости жизни за границей: «а платитъ онъ (Семенъ Щедринъ) г-ну Казанову за ученіе, за комнату, за мытье бѣлья триста рублевъ».

Но это и все. Къ сожалѣнію ни въ архивѣ Академіи въ Петербургѣ, ни въ Парижѣ и Римѣ не удалось мнѣ найти болѣе подробныхъ свѣдѣній, чтобы нарисовать интересную бытовую картину жизни молодыхъ русскихъ художниковъ въ чужихъ краяхъ.

А. Трубниковъ.





ПРИМѢЧАНІЯ:

[1]) Число посылаемыхъ учениковъ было различно каждый годъ. Наибольшее число ихъ поѣхало въ 1779, когда былъ достигнутъ указываемый регламентомъ максимумъ и въ 1770, когда было послано 11 пенсіонеровъ, однако не столько за ихъ художественныя способности, сколько за ихъ доброе поведеніе. «Pendant le séjour que ces eleves on fait auprès de Nous, nous avons reconnu que par les dispositions de leur talents mais par preference a tout par leur bonne conduite ils avaient merité la preference que l'Academie leur a accorde pour les faire voyager chez l'etranger» (Archivio d. Acc. di S. Luca № 32. F. Рекомендательное письмо отъ Спб. Академіи Римской, отправленное съ пенсіонерами). Ту же мысль высказываетъ Академія и въ письмѣ къ Шувалову: «Императорская Академія художествъ удостоила одиннадцать человѣкъ пенсіонерами, не столько по ихъ талантамъ, сколько по ихъ хорошему поведенію» (Петровъ, Сборникъ Мат. стр. 190).

[2]) Пенсіонеры посылались и въ другіе города: Флоренцію, Венецію, Геную, Болонью, Лондонъ и Антверпенъ; нѣкоторые пенсіонеры посылались учиться въ нѣсколько разныхъ городовъ, другимъ или позволялось путешествовать, или же прямо Академіей предписывалось: «Вы можете остаться въ Римѣ годъ или полтора, а послѣ изволите обездить и осмотрѣть знатнѣйшіе города и Академіи въ Италіи»— Письмо Баженову отъ Академіи 1763. (Арх. 1770—13).

[3]) Петровъ видитъ въ немъ учителя географіи и миѳологіи Дюбуле (Сборникъ Мат. ст. 2).

[4]) Кромѣ Шубина и Щедрина пенсіонерами поѣхали Петръ Гриневъ живописнаго класса, архитекторы братья Ивановы: Иванъ и Алексѣй Алексѣевичи скульпторъ Федоръ Гордѣевъ, граверъ Иванъ Мерцаловъ.

[5]) Архипъ Матвѣевичъ Ивановъ — скульпторъ, Михаилъ Матвѣевичъ Ивановъ — пейзажистъ и баталистъ, Михаилъ Ветошниковъ, Илья Неѣловъ — архитекторы, Степанъ Фаддеичъ Ивановъ—граверъ, Семенъ Васильевъ — медальеръ, Гавріилъ Серебряковъ—живописецъ баталій, Иванъ Бѣльченковъ — живописецъ перспективъ, Алексѣй Мелентьевъ, Степанъ Сердюковъ—живописцы, Иванъ Якимовъ— портретистъ.

[6]) Остальные пенсіонеры 1773 года: Матвѣй Федоровичъ Исаевъ, Федоръ Волковъ—архитекторы, Михаилъ Бѣльскій. Кромѣ того въ архивѣ Академіи Художествъ имѣется дѣло 1773—38 о двухъ 15-тилѣтнихъ воспитанникахъ 4-го возраста: «Отправляются изъ Императорской Академіи художествъ въ Лондонъ обучавшіеся при оной Академіи Павелъ Петровъ, сынъ Хитровъ и Осипъ Андреевъ, сынъ Савиновъ для упражненія въ ученіи, назначенномъ по ВЫСОЧАЙШЕМУ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА изъустному повелѣнію»; кажется они были архитекторы; дальнѣйшихъ свѣдѣній о нихъ не имѣется.

[7]) Кромѣ названныхъ, пенсіонерами въ 1779 отправились архитекторы—Михаилъ Березинъ, Михаилъ Кисельниковъ, историческіе живописцы—Иванъ Пескорской, Иванъ Филипповичъ Тупылевъ, баталистъ Яковъ Герасимовичъ Фарафонтьевъ (Герасимовъ), портретистъ—Иванъ Михайловичъ Нискуновъ, скульпторы—Гаврила Замараевъ, Михаилъ Павловичъ Александровъ (прозванный Уважной), архитекторъ— Иванъ Комиссаровъ, музыкантъ—Петръ Скоковъ.

[8]) Кромѣ Щукина и Захарова Академіей отправлены были: живописи исторической — Михаилъ Воиновъ, Алексѣй Волковъ, скульпторы — Яковъ Москвинъ архитекторъ Андрей Волковъ, граверъ Елисѣй Кошкинъ, музыкантъ Евстигней Фоминъ.

[9]) Остальные пенсіонеры 1785 г.: граверъ Иванъ Берсеньевъ, историческій живописецъ Алексѣй Шабановъ, архитекторъ Степанъ Ивановъ, портретистъ Купріанъ Мельниковъ.

[10]) Яковлевичъ, въ каталогѣ музея Имп. Акад. А. И. Сомова.

[11]) Вообще отношеніе Академіи къ своимъ пенсіонерамъ было очень заботливое. Она часто имъ писала письма и при малѣйшей возможности освѣдомлялась о судьбѣ своихъ пенсіонеровъ.

[12]) Привожу для примѣра пенсіонерскій рапортъ Петра Соколова. Всѣ они почти одинаковы. «Я обучаюсь подъ смотреніемъ господина Батонія и господина Натуара, упражняюсь въ рисованіи съ натуры и некоторыхъ статуяхъ въ рисованіи съ картинъ Доминикино и въ компонованіи разныхъ экшкизахъ. Генваря 5, 1774».

[13]) Лосенко обыкновенно считаютъ ученикомъ Давида, но это мнѣніе ошибочно. Лосенко въ свой второй пріѣздъ въ Парижъ въ 1763—6 занимался у Вьеня, въ мастерской котораго работалъ въ то же время и 15-лѣтній Давидъ.

[14]) Альгренъ (Gabriel Christophe Allegrain)—Ѳедосъ Щедринъ.

Бартолоцци (Bartolozzi)—Скородумовъ.

Баттони (Pompeo Battoni)—Петръ Соколовъ.

Бервикъ (Charles Clément Bervic)—Берсеньевъ.

Ванъ-Витель (van Vitel прозв. Vanvitelli Luigi или Carlo)—Ветошниковъ.

Вилль (Jean Georges Wille)—Степанъ Ивановъ.

Вьень (Comte Joseph Marie Vien)—Лосенко, Гриневъ.

Гаккертъ (Jacob Philip Hackert)—Матвѣевъ, Причетниковъ.

Гаспари (Pietro Gaspari)—Ѳ. Алексѣевъ.

Давидъ (Jaques Louis David) —Г. Родчевъ.

Де Маши (Pierre Antoine de Machy)—Фарафонтьевъ.

Дуайли (Doually) — Волковъ (архиектторъ).

Дюмонъ (Gabriel Pierre Martin Dumont)—Алексѣй Ивановъ, Иванъ Ивановъ.

Жюльенъ (Julien)—Прокофьевъ.

Казанова (Francesco Casanova) — Семенъ Щедринъ, Серебряковъ.

Клериссо (Charles Louis Clérisseau)—Бѣльченковъ.

Леба (Ph. Lebas.)—Мерцаловъ.

Лемпреръ (Lempereur Louis Simon или Jean Baptiste)—Степанъ Ивановъ (граверъ).

Лемуанъ (Jean Baptiste Lemoyne) — Гордѣевъ.

Ле-Пренсъ (Jean Baptiste le Prince) — Михаилъ Ивановъ.

Лютербургъ (Loutherbourg или Lutherburg)—Серебряковъ.

Менгсъ (R. Mengs)—Сердюковъ, Мартосъ.

Моретти (Moretti)—Ѳ. Алексѣевъ.

Муши (Louis Philippe Mouchy)—Замараевъ.

Натуаръ (Natoire)—Петръ Соколовъ.

Пажу (Augustin Pajou)—Архипъ Ивановъ, Васильевъ.

Пигаль (J. B. Pigalle)—Шубинъ.

Рету (Jean Restout)—Лосенко.

Росленъ (Alexandre Roslin)—Якимовъ, Щукинъ.

Сюве (J. B. Suvée)—Мельниковъ.

Тальяфико (Tagliafico)—Исаевъ.

Шальгренъ (Chalgrin)—Захаровъ.

[15]) Ghirlandajo. Имена иностранныхъ художниковъ часто забавно коверкались въ репортахъ, такъ напр. пенсіонеры пишутъ вмѣсто Гвидо Рени—Къвидорень.

[16]) Отъ Дидро хранится въ архивѣ (1767—50), письмо въ которомъ онъ проситъ за пенсіонеровъ. Въ виду интереса личности его автора и неизданности письма, привожу его здѣсь цѣликомъ:

Monsieur

Je vous adresse les sollicitations des maitres et des eleves. Les eleves demandent que leur sejour dans les atteliers de Paris soit prorogé. Les maitres m'assurent que leur demande est juste. Vous concevez vous même que plus ils seront forts en arrivant en Italie plus il leur sera facile de profiter de ce second voyage. J'ai pris la liberté de

faire la même observation a Monsieur le general Betzky. La peine que ressentent ces enfants d'etre enlevés a leurs maitres au moment ou ils se sentoient en etat de profiter de leurs leçons est on ne peut plus naturelle. Je puis vous certifier que ce motif est le seul qu'ils aient. Leurs moeurs continuent d'etre les même, c'est a dire bonnes; ils continuent d'etre assidus. Daignez donc monsieur enterceder en leur faveur. J'ai fait partir avec d'autres tableaux pour Sa Maj. Imp. deux petits morceaux de l'eleve de Mr Casanova. Je ne doute point que l'Academie n'en soit satisfaite. Mais si les eleves, souffrent a se separer de leurs maitres, les maitres qui seraient jaloux d'avancer vos eleves aux quels ils sont attachés et dont ils voyent les progrés journaliers ne les verront pas sortir un peu precipitament de leurs mains, sans eprouver quelques regrets.

J'ai l'honneur d'etre avec respect Monsieur

votre très humble et très obeissant serviteur

Diderot.

ce 12 Juil. 1769

17) Въ Римѣ художники занимались и во Французской академіи. «По пріѣздѣ расположилъ мое ученіе слѣдующимъ образомъ: упражняюсь въ лѣпленіи съ натуры и въ копированіи антиковъ во Французской Академіи также. Михаилъ Козловскій» (Арх. Ак. Худ. 1774—64).

18) На эти жалобы Академія отвѣчала (Опредѣленіе Имп. Ак. Маія 1-го дня 1777): «По заплатежѣ долговъ просить г-на Маруцція, чтобы безъ разглашенія и непримѣтнымъ образомъ обоихъ Исаева и Алексѣева подъ надежнымъ присмотромъ на коштъ Академіи прислать черезъ который либо портъ морской прямо въ Петербургъ съ такимъ корабельщику наставленіемъ, чтобы по привозѣ съ корабельнаго борта не пускать, а отдать точно въ Академію и тогда доложить о нихъ особо».





М. Теребеневъ: Портретъ Ѳ. Алексѣева.
(Залъ Совѣта Имп. Академіи Художествъ).

M. Térébéneff: Portrait de F. Aléxéieff.
(Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).



Ѳ. Алексѣевъ: Московскій Кремль.
(Акварель изъ Эрмитажнаго Собранія).

F. Aléxéieff: Le Kremlin de Moscou.
Aquarelle. (Ermitage Impérial).

ѲЕДОРЪ ЯКОВЛЕВИЧЪ АЛЕКСѢЕВЪ.

(Le paysagiste Théodore Aléxéieff,—par Igor Grabar).

Первые пенсіонеры Петербургской Академіи въ своихъ кудряво-написанныхъ заграничныхъ «репортахъ» любили величать ее «трехъ знатнѣйшихъ художествъ Академіей». Этими знатнѣйшими художествами, для обученія которымъ была учреждена самая Академія, были архитектура, скульптура и живопись, причемъ подъ живописью понималась исключительно живопись «въ исторіи и митологіи». Петровъ приводитъ выдержку изъ стариннаго рукописнаго перевода какого то лексикона, чрезвычайно характерную для тогдашнихъ взглядовъ на искусство. «Тріе преславнѣйшія хитрости, премудрыхъ къ познанію и тщаливымъ ко упражненію предлагаются. Архитектурія цивилисъ яже есть вѣнецъ всякія строительныя хитрости, учитъ, бо како грады созидати, и палаты и вертограды красныя; скульптура си есть ваяніе всяческаго обличія, ко мосолейному дѣлу, и палатъ украшенію, и огородовъ преизрядному позорищу, и прочіимъ пріятствомъ полезна есть. По сихъ же живописство, историческо еже сказанія отъ древнихъ премудрыхъ философъ, како предана есть, промежду грекъ и латинъ изначала, по чину ко украшенію храминомъ, царствія и дѣянія воинская, митологіи метаморфозисъ Овидіуша и иная афинейская плетенія, къ услажденію очесъ изобразовати достолично. Упражняются же нецыи, въ предреченіи хитрости не дошедше, живописствомъ всякаго образа и подобія снатураля, но се око личность, не супротивреченнаго ни единаго съ нами соравненія имуще» [1]). Хотя рукопись и относится къ Петровскому времени, но эта градація искусства несомнѣнно была еще въ силѣ въ Россіи въ то время, когда Шуваловъ задумалъ основать Академію. Выписывая для Академіи «изза моря»

отличныхъ архитекторовъ, скульпторовъ и «живописцевъ въ исторіи», онъ не пригласилъ ни одного пейзажиста. Позже, когда въ живописномъ классѣ стали обучать и пейзажу, послѣдній былъ все же долго въ загонѣ, преподаваніе велось кое какъ, безъ системы, урывками отъ другихъ занятій, и самые преподаватели были случайными и временными руководителями класса. Надо удивляться, что при этихъ условіяхъ изъ нашей Академіи вышелъ къ концу XVIII вѣка такой оригинальный и умѣлый пейзажистъ какъ Семенъ Щедринъ и такой вполнѣ европейскій мастеръ «перспективной живописи» какъ Өедоръ Алексѣевъ.

Современники Алексѣева, любившіе давать русскимъ художникамъ эффектныя прозвища, называли его «русскимъ Каналетто». И дѣйствительно, первая манера Алексѣева ближе всего подходитъ къ манерѣ Антоніо Канале, картины котораго онъ такъ часто копировалъ. Иныя изъ его копій нисколько не уступаютъ оригиналамъ, а одна, находящаяся въ Румянцовскомъ Музеѣ,—безусловно красивѣе самаго оригинала. Но если бы онъ былъ только хорошимъ копіистомъ Канале или Белотто, то совершенно очевидно, что имъ не стоило бы много заниматься.

Когда Алексѣевъ только «Каналетто», то онъ интересенъ и имъ искренно любуешься; когда же онъ становится самимъ собой—Өедоромъ Алексѣевымъ, онъ сразу преобразуется въ значительнѣйшую фигуру въ русскомъ искусствѣ, въ художника, оказавшаго огромное вліяніе на русскій пейзажъ первой половины XIX-го вѣка. Въ свою лучшую эпоху онъ создалъ нѣсколько настоящихъ шедевровъ, которымъ трудно подыскать какую нибудь параллель въ западномъ искусствѣ. Правда, въ то время уже не было въ живыхъ ни обоихъ Каналетто, ни Гварди, умерли уже Жозефъ Вернэ и Гюберъ Роберъ. Въ это время, между 1810 и 1820 годами, доживалъ свой вѣкъ старый Лорреновскій историческій пейзажъ въ лицѣ Валансіена, Бидо и Дюнуи, а будущіе возродители пейзажа Гюэ, Флерсъ Каба, Коро, Руссо и Миллэ — около этого времени только что родились. Между тѣмъ въ живописи Алексѣева этой эпохи уже совершенно опредѣленно чувствуется та милая задушевная нота, которая двадцать лѣтъ спустя стала типичнымъ признакомъ времени. Тотъ парадъ, то безпрерывное торжество, которымъ вѣетъ отъ всѣхъ холстовъ Канале и Белотто, тотъ жестъ, который виденъ въ каждой картинѣ Гюберъ Робера—все это постепенно начинаетъ уступать мѣсто болѣе интимному пониманію природы. Будни все меньше и меньше презираются и незамѣтно окончательно вытѣсняютъ наскучившую гегемонію вѣчнаго праздника. Небольшая картина Алексѣева, находящаяся въ Музеѣ Императора Александра III «видъ Англійской набережной», какъ бы предрѣшаетъ уже все то, о чемъ впослѣдствіи мечтали и чего такъ страстно искали интимисты 30-хъ годовъ. Это, можетъ быть, лучшее, что удалось создать Алексѣеву за всю его жизнь. Здѣсь угадана и схвачена какая то сокровенная суть незамѣтной уличной жизни «изо дня въ день», схвачена одна изъ наиболѣе ѣдкихъ минъ этого города — оборотня, сказочно роскошнаго и будничнаго сѣраго въ одно и то же время. При этомъ найденъ идеальный языкъ для выраженія этой стороны Петербурга: въ противоположность Белотто, техника котораго такъ нарядна, что кажется какъ бы продолженіемъ парада, происходящаго на холстѣ, Алексѣевская тех-

ника этой картины на первый взглядъ кажется такой же бѣдной и будничной, какъ и самые будни, имъ изображенные. Нѣтъ ни Белоттовскихъ архитектурно - увѣренныхъ линій, ни брошенныхъ красочныхъ пятенъ на фигуркахъ, но за то нѣтъ и той одурманивающей легкости, безпечности, той вѣчной улыбки, съ которой написаны холсты балованнаго Венеціанца; взамѣнъ этого у Алексѣева бросается въ глаза какая то тихая грусть, а если онъ порой и улыбается, то напоминаетъ человѣка, погруженнаго въ думу и улыбающагося своимъ мыслямъ.

Первыя картины Алексѣева, «Каналеттовскія», написаны въ такой блестящей техникѣ и съ такимъ артистическимъ бріо, что невольно задаешь себѣ вопросъ, гдѣ же этотъ человѣкъ могъ пріобрѣсти такія знанія и кто были его учителя? И тутъ то сталкиваешься съ невѣроятнымъ фактомъ: учителей у него не было. Въ 1764 г., одиннадцати лѣтъ отъ роду, онъ былъ принятъ въ Академію Художествъ, по прошенію его отца, сторожа при Академіи Наукъ. До этого онъ обучался въ гарнизонной школѣ [2]). Не надо представлять себѣ дѣла такъ, что отецъ замѣтилъ рано пробудившіяся способности у мальчика и рѣшилъ сдѣлать изъ него художника. Въ первые годы послѣ открытія Академіи учениковъ набирали по всевозможнымъ оказіямъ и по признакамъ довольно фантастическимъ, а совсѣмъ не по замѣченнымъ способностямъ. Такъ еще до открытія Академіи, къ «служителю» графа Шереметева, живописцу Ивану Аргунову, были отданы трое придворныхъ пѣвчихъ, спавшихъ



Ѳ. Алексѣевъ: Воскресенскія ворота.

(Акварель изъ Эрмитажнаго Собранія).

F. Aléxéieff: La porte Voskressensky du Kremlin de Moscou. Aquarelle.

(Ermitage Impérial).

съ голоса; это были знаменитый впослѣдствіи Лосенко, недурный портретистъ Саблуковъ и Кирила Головачевскій [3]). Распредѣленіе учениковъ по классамъ происходило уже въ самой Академіи, причемъ ихъ не разъ перетасовывали, переводя изъ одной группы въ другую и испытывая такимъ образомъ ихъ способности по различнымъ отраслямъ. Президентъ Бецкой утвердилъ очень дѣльный репортъ Кокоринова, предложившаго учредить нѣчто въ родѣ отдѣленія прикладного искусства.

Сюда должны были поступить тѣ ученики, «которые по несклонности къ художествамъ имѣютъ малые успѣхи і тѣмъ нетокмо передъ младшими остаются но и впредь надежды къ продолженію въ художествахъ мало імѣютъ, а содержаніемъ своимъ не мало уже академіи стоятъ і несколько въ рисованіи научены»... Въ этомъ отдѣленіи предполагалось обучать какъ «рѣзанию и руссированью орнаментовъ, такъ золотарному інструменталному и слесарному мастерствамъ точению на дереве и другихъ металахъ а притомъ... для мозаики... и для гридорования медалирнаго»...

Это произошло за нѣсколько мѣсяцевъ до поступленія Алексѣева. Профессоръ скульптуры Шолле сейчасъ же приступилъ къ оборудованію класса орнаментальной скульптуры и сталъ подыскивать, согласно инструкціи Бецкого, среди младшихъ учениковъ живописнаго класса, застрявшихъ въ рисованіи съ оригиналовъ и съ «кунштовъ», т. е. съ эстамповъ,—такихъ, которые могли бы спосно копировать орнаментные рисунки; такое рисованіе должно было служить первой подготовкой къ лѣпкѣ орнаментовъ. Въ слѣдующемъ году классъ орнаментной скульптуры былъ порученъ особому спеціалисту, Луи Роллану, а въ 1767 г. въ числѣ учениковъ этого класса мы видимъ и Алексѣева. Его имя стоитъ какъ разъ въ спискѣ «орнаментныхъ рисовальщиковъ»; изъ этого слѣдуетъ, что онъ былъ отданъ въ началѣ въ живописный классъ, гдѣ и рисовалъ съ оригиналовъ какъ всѣ начинающіе; по истеченіи двухъ лѣтъ, какъ подававшій мало надежды сдѣлаться когда нибудь художникомъ, онъ былъ взятъ оттуда Ролланомъ въ классъ орнаментной скульптуры. Около этого времени въ общемъ живописномъ классѣ функціонируетъ уже нѣсколько отдѣленій, изъ которыхъ впослѣдствіи выработались самостоятельные классы. Такъ, Гроотъ преподаетъ «живопись звѣрей и птицъ» [5]), Фондерминте—«живопись фруктовъ и цвѣтовъ» [6]). Тогда же было введено и преподаваніе «пейзажной живописи». Въ дѣлахъ архива Академіи я не могъ найти ни одного указанія на то, чтобы при первыхъ профессорахъ живописи—Лелорренѣ, Дювелли, Лагренэ и Торелли—кто нибудь изъ учениковъ обучался пейзажу. До 1767 года рѣчь идетъ неизмѣнно только о «живописномъ классѣ», а въ отчетѣ публичнаго собранія за этотъ годъ говорится уже о наградахъ учениковъ «класса живописнаго въ исторіи», «живописнаго въ пейзажахъ», а также «архитектурнаго въ перспективѣ».

Архивныя свѣдѣнія о преподаваніи въ этихъ двухъ послѣднихъ классахъ настолько скудны и отрывочны, что мы даже не можемъ сказать съ полной увѣренностью, кто былъ первымъ преподавателемъ пейзажа въ Академіи. Вѣроятнѣе всего это былъ Перезинотти [7]). Достовѣрно извѣстно только то, что онъ преподавалъ перспективу въ архитектурномъ



Ѳ. Алексѣевъ: Видъ Мраморнаго дворца и Лѣтняго сада.
(Зимній Дворецъ).

F. Aléxéieff: Vue du Palais de Marbre et du jardin d'Eté.
(Palais d' Hiver).

классѣ. До него эта обязанность лежала на профессорѣ архитектуры Деламотъ [8]), который занимался только съ своими учениками по архитектурному классу. Перезинотти ввелъ очень существенное нововведеніе: его ученики дѣлаютъ уже не простые чертежи для усвоенія основныхъ правилъ перспективы, а пишутъ масляными красками картины на архитектурные мотивы.

Одинъ изъ учениковъ, Михайло Максимовъ, получаетъ уже золотую медаль за исполненіе задачи, заданной классу «архитектурному въ перспективѣ»: представить «масляными красками древней архитектуры развалины» [9]). Принялъ свой классъ Перезинотти, повидимому, еще въ 1766 году; по крайней мѣрѣ, тогда уже онъ добивался получить званіе «назначеннаго», которое въ переводѣ на современный языкъ можно передать выраженіемъ «кандидатъ въ академики». За представленныя картины онъ тотчасъ же и получилъ это званіе. Послѣ этого назначенные получали «программъ», предлагавшійся однимъ изъ членовъ Совѣта Академіи по порученію собранія, и уже за исполненную «программу» - картину получали званіе «академика» или, что то же, «члена Академіи Художествъ». Обыкновенно проходилъ годъ, два и больше, прежде чѣмъ назначенный становился академикомъ, Перезинотти же представилъ свою картину всего черезъ нѣсколько мѣсяцевъ и въ началѣ 1767 года имѣлъ уже нужное ему званіе. Эта поспѣшность объясняется тѣмъ, что ему не хотѣлось отставать отъ своихъ сотоварищей по преподаванію, которые были всѣ академиками. Какъ показываетъ вышеприведенное свѣдѣніе о Максимовской картинѣ, Перезинотти свои уроки перспективы превратилъ въ уроки «перспективной живописи». Однако его преподаваніе этимъ не ограничивалось и есть основаніе думать, что онъ же началъ обучать желающихъ и пейзажной живописи. По крайней мѣрѣ, сохранилось свѣдѣніе, что еще въ январѣ 1767 г. тотъ же Максимовъ былъ въ живописномъ классѣ и здѣсь получилъ вторую серебряную медаль «за копированіе съ картины одной руины соковыми красками». Эта «руина» заставляетъ предполагать присутствіе въ живописномъ классѣ Перезинотти, какъ извѣстно, страстнаго любителя руинъ, автора двухъ «руинъ», хранящихся въ Академіи.

Позже, въ 80-хъ годахъ XVIII вѣка различныя спеціальности, на которыя распался первоначальный живописный классъ, были очень точно и строго разграничены, но въ концѣ 60-хъ годовъ происходила все время невѣроятная путаница: ученики архитектурнаго класса занимаются въ живописномъ, и «грыдоровальномъ», а въ самомъ архитектурномъ классѣ работаютъ масляными красками. За недостаткомъ профессоровъ преподаваніе нѣсколькихъ предметовъ поручается нерѣдко одному лицу; такъ напр. даже въ 1775 г. Гаврилѣ Серебрякову, по спеціальности баталисту, приходилось завѣдывать, помимо батальнаго класса, еще классомъ пейзажнымъ, а позже и классомъ «домашнихъ упражненій» [10]). Если это возможно было еще въ 1775 г., то ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что Перезинотти, организовавшій преподаваніе перспективной живописи, обучалъ и родственной ей живописи пейзажной и былъ такимъ образомъ первымъ учителемъ Алексѣева. Впрочемъ до него онъ побывалъ еще у Фондерминте, въ классѣ живописи плодовъ и цвѣтовъ,

гдѣ въ сентябрѣ 1771 г. онъ получилъ серебряную медаль за рисунокъ съ натуры [11]). Когда онъ перевелся сюда изъ орнаментнаго класса—неизвѣстно, но надо думать, что въ 1772 г. онъ уже работалъ въ пейзажномъ классѣ, такъ какъ въ маѣ 1773 года получилъ золотую медаль за программу, заданную еще осенью 1772 г. [12]). Первый біографъ Алексѣева, написавшій въ 1824 г. его некрологъ и несомнѣнно хорошо знавшій художника лично [13]), говоритъ, что въ пейзажный классъ онъ былъ переведенъ послѣ того, какъ Лосенко замѣтилъ склонность Алексѣева къ перспективѣ и привычку его «безпрестанно чертить дома, деревья, мосты и т. п. Лосенко сказалъ объ этомъ какъ то Бецкому и тотъ приказалъ его перевести въ пейзажный классъ и задать ему программу. Лосенко какъ разъ въ началѣ 1772 г., когда роковая болѣзнь Кокоринова затянулась и онъ уже не могъ являться въ Академію,—былъ назначенъ адъюнктъ - ректоромъ [14]) и слѣдовательно въ этомъ же именно году могъ состояться переводъ Алексѣева. А такъ какъ программа была занесена въ журналъ Собранія 24 сентября 1772 г., то очевидно это произошло приблизительно лѣтомъ этого года. Алексѣевской программы до насъ не сохранилось. Свиньинъ увѣряетъ, что она оказалась лучше всѣхъ другихъ и столь превосходною предъ прочими воспитанниками, бывшими уже по нѣскольку лѣтъ въ семъ классѣ, что ему дана золотая медаль и онъ назначенъ пенсіонеромъ для отправленія въ чужіе края. Что она была лучше другихъ, это не подлежитъ сомнѣнію, разъ онъ одинъ получилъ медаль и пенсіонерство, какъ это видно изъ журнала Собранія. Но что его картина не была шедевромъ, а скорѣе представляла собой довольно неумѣлое ученическое упражненіе,—въ этомъ также не можетъ быть сомнѣнія.

Надо замѣтить, что наши первые пенсіонеры - живописцы отправлялись заграницу почти совершенными неучами и въ Парижѣ, Венеціи и Римѣ имъ приходилось начинать съ азовъ. Объ этомъ свидѣтельствуютъ единогласно какъ пенсіонерскіе репорты, такъ и донесенія коммиссіонеровъ Академіи, наблюдавшихъ за пенсіонерами. Болѣе свѣдующими были скульпторы, учившіеся у Жилле; изъ нихъ вышли такіе какъ Шубинъ, Ѳедосъ Щедринъ и Козловскій. Но наиболѣе знающими уѣзжали изъ Россіи несомнѣнно архитекторы, Деламоттовскіе ученики, среди которыхъ были люди, пользовавшіеся и заграницей уваженіемъ и получившіе тамъ нѣкоторую извѣстность, какъ Баженовъ, членъ нѣсколькихъ академій, Волковъ, инспекторъ строеній самого короля Франціи, Неѣловъ, проекты котораго вызываютъ удивленіе Болонской академіи, избравшей его въ почетные члены, наконецъ Старовъ и др. Объясняется это, главнымъ образомъ, тѣмъ, что профессора живописнаго класса постоянно мѣнялись, тогда какъ Жилле пробылъ въ скульпторномъ классѣ 20 лѣтъ, а Деламоттъ въ архитектурномъ—17 [15]). Кромѣ того живописцы были вѣчно завалены работой во дворцахъ и могли только урывками заниматься съ учениками, между тѣмъ какъ Жилле и Деламоттъ имѣли такъ мало заказовъ, что это ихъ заставило въ концѣ концовъ уѣхать на родину, какъ объ этомъ открыто заявилъ Деламоттъ въ своемъ прошеніи объ отставкѣ [16]). Одинъ только Лосенко уѣхалъ съ кое какимъ запасомъ знаній, но и то, вѣроятно, потому,



Ѳ. Алексѣевъ: Видъ Петропавловской крѣпости (Музей Имп. Александра III).

Aléxéieff: Vue de la forteresse Pierre et Paul à St. Pétersbourg. (Musée Aléxandre III).

что успѣлъ ихъ пріобрѣсти за свое пятилѣтнее ученье у Аргунова [17]). Если такъ плохо обстояло дѣло «живописи исторіи», то легко можно себѣ представить, съ какими знаніями пріѣзжали къ Казановѣ, Лепренсу и Гаккерту наши первые пейзажисты, Семенъ Щедринъ, Михайло Ивановъ, или Ѳедоръ Матвѣевъ. Въ 1762 г. какъ разъ одинъ изъ этихъ извѣстнѣйшихъ въ то время пейзажистовъ [18]) работалъ въ Зимнемъ дворцѣ, но Шуваловъ его не пригласилъ въ Академію. Пока былъ живъ Валеріани, его также не приглашали, несмотря на то, что онъ уже съ 1745 года состоялъ профессоромъ въ «Академіи Художествъ при Академіи Наукъ», какъ назывались въ то время художественные классы, учрежденные Штелиномъ при Академіи Наукъ. За неимѣніемъ лучшаго, Бецкому, замѣнившему Шувалова, пришлось обратиться къ Перезинотти. Къ этому времени всѣ работы во дворцахъ были уже закончены и у Перезинотти было достаточно свободнаго времени, чтобы заниматься въ Академіи. Къ сожалѣнію его собственныя знанія были едва ли достаточны для того, чтобы онъ могъ дать ученикамъ серьезную школу. Что эти знанія не слишкомъ высоко цѣнились и въ театральной дирекціи видно изъ того, что послѣ смерти Валеріани въ 1762 г. мѣсто «театральнаго архитектора и живописца» занялъ не Перезинотти, прослужившій при театрѣ 20 лѣтъ, а Градицци. Принято считать, что Перезинотти воспиталъ цѣлую семью Бѣльскихъ и Танкова [19]). Однако двое старшихъ Бѣльскихъ, Иванъ и Алексѣй, были въ «живописной командѣ» Ивана Вишнякова, ученика Каравакка и Андрея Матвѣева. Иванъ никогда не писалъ пейзажей, Алексѣй же былъ, повидимому, при Перезинотти, въ качествѣ помощника по части театральныхъ декорацій. Извѣстные пейзажи съ руинами въ Музеѣ Александра III и въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ принадлежатъ однако не брату Ивана, а другому Бѣльскому, тоже Алексѣю, ученику Валеріани. Кстати руины этого Бѣльскаго совсѣмъ не похожи на мрачныя руины Перезинотти, съ ихъ неопредѣленными, слизанными небомъ контурами и особымъ очень мягкимъ impasto, а скорѣе напоминаютъ болѣе свѣтлыя краски Валеріани и его опредѣленную и увѣренную живопись [20]). Что касается Тонкова, то его живопись дѣйствительно очень напоминаетъ густую, лаковую поверхность картинъ Перезинотти. Однако надо сказать, что именно Тонковъ можетъ служить какъ нельзя болѣе блестящимъ примѣромъ посредственной вышколенности. Отъ природы это былъ, внѣ всякаго сомнѣнія, чрезвычайно даровитый человѣкъ, метавшійся отъ перспективъ къ пейзажу и отъ пейзажа къ «домашнимъ упражненіямъ», но знанія его были такъ ничтожны, что уже по одной нелѣпой картонной елкѣ можно издали узнавать всѣ его картины. И опять таки въ этомъ желаніи изображать сѣверныя ели была большая доля самостоятельности и смѣлости,—словомъ, матеріалъ былъ на лицо, но Перезинотти не сумѣлъ его культивировать. Что онъ далъ Щедрину, Иванову и Матвѣеву—сказать трудно, мы знаемъ только одно: они были совершенно безпомощны и напр. Матвѣеву нѣсколько лѣтъ подрядъ приходилось въ Римѣ сидѣть надъ копированіемъ легкихъ Гаккертовскихъ рисунковъ.

Не больше знаній было и у Алексѣева, когда въ концѣ лѣта 1774 г. онъ прибылъ въ Венецію. Академія, отправляя своихъ пенсіоне-



Ѳ. Алексѣевъ: Спасская башня.
(Акварель изъ Эрмитажнаго собранія).

F. Aléxéieff: La tour du Sauveur au Kremlin de Moscou. Aquarelle. (Ermitage Impérial).

ровъ въ чужіе края, обыкновенно давала имъ довольно подробные наказы, какъ ѣхать, гдѣ остановиться, что посмотрѣть и къ кому поступить въ ученье. Такихъ наказовъ сохранилось въ архивѣ очень много, но Алексѣевскій затерялся. Что его рѣшено было отправить именно въ Венецію, вполнѣ понятно, если вспомнить, какъ славились нѣкогда Венеціанскіе перспективисты и декораторы. Изъ Алексѣева же хотѣли сдѣлать именно театральнаго декоратора, не смотря на то, что самого его влекло больше къ живописи городскихъ видовъ, какъ онъ самъ признается въ одномъ изъ своихъ писемъ [21]). Въ спискѣ пенсіонеровъ за 1776 г. онъ значится живописцемъ театральныхъ декорацій не смотря на то, что получилъ медаль по пейзажу. Противъ его имени есть характерная помѣтка, сдѣланная рукой самого Бецкого: «Сие художество здесь весма нуное и нигдѣ какъ въ Италіи онаго не научица» [22]). Въ декораторахъ дѣйствительно была тогда въ Петербургѣ большая нужда и Бецкому понравилась мысль выпустить изъ Академіи хоть одного рускаго декоратора; какъ извѣстно, до этого времени, театръ и все, что имѣло къ нему отношеніе, было привилегіей итальянцевъ. Все это заставило Академію произвести на Алексѣева нѣкоторое давленіе и уговорить его перейти отъ живописи проспектовъ къ театральнымъ декораціямъ.

Надо сказать, что такія давленія производились, въ общемъ, очень рѣдко и обыкновенно пенсіонеровъ не только не принуждали заниматься тѣмъ, что имъ не по душѣ, но, напротивъ, прилагали всѣ усилія къ

тому, чтобы устроить ихъ сообразно влеченію каждаго. Въ письмахъ къ нашимъ посламъ и резидентамъ Академія настойчиво проситъ направлять всѣхъ къ тѣмъ художникамъ, кого они сами изберутъ, а если не знаютъ къ кому идти, то посовѣтовать имъ наилучшихъ специалистовъ. Съ своей стороны и Академія рекомендуетъ нѣсколькихъ, ей извѣстныхъ, мастеровъ [23]).

Въ Петербургѣ Алексѣеву едва ли былъ рекомендованъ какой нибудь художникъ, къ которому онъ долженъ былъ обратиться. Старикъ Канале уже нѣсколько лѣтъ, какъ умеръ, а Белотто въ то время уже безвыѣздно жилъ въ Варшавѣ, которой не покидалъ до самой смерти. Но къ Каналетто, вѣроятно, и не направили бы Алексѣева, котораго хотѣли пристроить къ какому нибудь извѣстному театральному декоратору. Нужно сказать, что Академія была плохо освѣдомлена, если, по старой памяти, все еще продолжала считать, что «сему художеству нигдѣ какъ въ Италіи», а въ Италіи нигдѣ какъ въ Венеціи — не научиться. Все, что только было значительнаго въ Венеціи, успѣло уже давно разбрестись по всѣмъ Дворамъ Европы, и на этихъ Венеціанскихъ традиціяхъ выросли театральные декораторы Парижа, сильно опередившіе своихъ учителей. Подыскать Алексѣеву руководителя долженъ былъ нашъ резидентъ въ Венеціи, маркизъ Маруцци. Это былъ человѣкъ сухой и педантичный, притомъ совершенно чуждый искусству и не умѣвшій разбираться даже въ самыхъ элементарныхъ вещахъ. Какъ видно изъ его многочисленныхъ писемъ, сохранившихся въ Академіи, его гораздо больше занимала нравственность Алексѣева, его поведеніе, безпечность и не слишкомъ большая усидчивость, нежели его искусство. Его донесенія всегда дышатъ какимъ то злорадствомъ, какъ только рѣчь идетъ объ Алексѣевѣ. Маруцци, повидимому, органически его не переваривалъ и старался какъ можно скорѣе сплавить навязаннаго ему пенсіонера обратно въ Россію [24]). Алексѣевъ никогда передъ нимъ не заискивалъ и не льстилъ ему, а напротивъ держался совершенно свободно, и этого Маруцци, человѣкъ очень мелочный и тщеславный, никакъ не могъ ему простить. Въ своемъ первомъ же рапортѣ, посланномъ 3 сентября 1774 г., Алексѣевъ сообщаетъ, что обучается «подъ смотрѣніемъ г: мастера называемаго иозепъ Морети» и упражняется «вчерченіи проспективы; въ тушеваніи соковыми красками ивъ рисованіи снатуры» [25]). Къ этому Моретти направилъ его, вѣроятно, Маруцци и, надо ему отдать справедливость, худшаго выбора онъ сдѣлать не могъ. Это былъ самый заурядный ремесленникъ, по сравненію съ которымъ даже Перезинотти долженъ былъ казаться великимъ мастеромъ.

Въ первое время по пріѣздѣ на чужбину наши пенсіонеры обыкновенно мало работали. Не трудно представить себѣ съ какими чувствами и какимъ волненіемъ должны были эти юноши бродить по Лувру, Ватикану, или по дворцу дожей. Правда, они всегда спѣшатъ записаться въ мастерскую къ какой нибудь мѣстной знаменитости, но это дѣлается для соблюденія инструкціи, по настоянію резидентовъ и для успокоенія Академіи. А затѣмъ начинается изученіе города, хожденіе по галереямъ, церквамъ и дворцамъ. Послѣ тюремной жизни въ Академіи, изъ которой, въ первые годы президентства Бецкого, нельзя было безъ спроса отлу-

читься и на полчаса, очень естественно, что хотѣлось наконецъ вздохнуть на свободѣ, вдали отъ всѣхъ зоркихъ глазъ сторожей, надзирателей, инспекторовъ, адъюнктовъ и ректоровъ, которымъ всѣмъ въ первую обязанность вмѣнялось наблюденіе за поведеніемъ. Устроившись у Моретти, Алексѣевъ тоже не просиживаетъ у него, конечно, цѣлые дни, а начинаетъ входить во вкусъ Венеціанской жизни. Благодаря своей безпечности, онъ живетъ не по карману и у него заводятся долги. Это окончательно выводитъ изъ себя Маруцци и онъ бомбардируетъ Академію письмами, въ которыхъ совѣтуетъ какъ можно скорѣе вызвать Алексѣева обратно въ Россію, иначе онъ совершенно собьется съ толку и погибнетъ. Тогда Академія пишетъ своему питомцу, что такъ продолжаться дольше не можетъ, что прошло уже больше года, какъ онъ въ Венеціи, а отъ него нѣтъ не только работъ, но даже просто извѣстій [26]). Въ то же время ему напоминаютъ обязанности пенсіонера каждые три мѣсяца присылать отчетъ о своихъ занятіяхъ, вести кромѣ того журналъ всему, что онъ видѣлъ замѣчательнаго по части искусства и наконецъ прислать какую нибудь свою работу. Алексѣевъ почувствовалъ, что дѣло серьезно и рѣшилъ не отвѣчать въ Академію немедленно, а отправить свой отвѣтъ вмѣстѣ съ какой нибудь работой, за которую ему простили бы его промахи. Такъ какъ у него ничего готоваго подъ руками не было, то онъ задумалъ сдѣлать какую нибудь копію. Впрочемъ и тутъ онъ не слишкомъ торопится: какъ онъ самъ пишетъ въ Академію, «сія картина скопирована съ г. Каполетіи, зачета была мца нюня 16-го числа, а окончена июля 13-го числа 1776 г.», слѣдовательно, пока онъ засѣлъ за копію прошло, по крайней мѣрѣ, четыре мѣсяца съ того времени какъ онъ получаетъ отъ Академіи письмо съ выговоромъ. Онъ называетъ ее «видомъ парадной лѣстницы». По всей вѣроятности, это та копія, которая виситъ въ Академіи, въ галереѣ гр. Кушелева-Безбородко; она довольно близко передаетъ оригиналъ, находящійся въ Academia delle belle arti въ Венеціи; если фигуры сдѣланы и слабѣе и кое гдѣ хромаетъ перспектива, то за то отлично схваченъ не слишкомъ пріятный, холодный тонъ оригинала. Съ этой копіи вѣроятно онъ и сдѣлалъ значительно позже, въ 90-хъ годахъ, то небольшое повтореніе, которое имѣется въ Румянцовскомъ музеѣ. Но это такая мастерская вещь, что можетъ считаться не копіей, а фантазіей на мотивъ Капалетто. Весь тонъ картины совершенно измѣненъ; вмѣсто тусклой, строй гаммы взятъ великолѣпный, какой то Тинтореттовскій горячій аккордъ, точно холстъ залитъ золотомъ заходящаго солнца. Во всякомъ случаѣ и Кушелевская копія свидѣтельствуетъ о томъ, что Алексѣевъ умѣлъ справляться съ довольно большими холстами и уже не былъ безпомощнымъ ученикомъ, какимъ пріѣхалъ въ Венецію [27]). Гдѣ же онъ могъ пріобрѣсти свои знанія? Одно несомнѣнно, что онъ пріобрѣлъ ихъ не у Моретти. По счастливой случайности мы имѣемъ характеристику этого декоратора, оставленную намъ лицомъ очень компентентнымъ какъ разъ въ дѣлѣ театральныхъ декорацій.

Когда въ 1770 г. И. И. Шуваловъ уѣзжалъ изъ Рима, онъ написалъ Бецкому, что можетъ рекомендовать ему нѣкоего Рейфенштейна, «человѣка великаго знанія въ художествахъ», исполнявшаго во время его отлучекъ изъ Рима «всѣ коммиссіи» и могущаго «ученикамъ акаде-

мическимъ во многомъ способствовать». Въ самомъ дѣлѣ, съ отъѣздомъ Шувалова, человѣка въ высшей степени обязательнаго, не заносчиваго, очень простого въ обращеніи съ пріѣзжими учениками и входившаго во всѣ ихъ нужды, у Академіи не было никого, кому бы она могла поручать надзоръ за пенсіонерами. Кромѣ того ей нуженъ былъ еще и вѣрный человѣкъ, который исполнялъ бы различныя порученія, иногда очень отвѣтственныя, какъ напр. пріобрѣтеніе картинъ и статуй не только для музея Академіи но и для Эрмитажа, закупка на огромныя суммы мрамора для строившагося Ринальдіевскаго Исаакія и т. д. Бецкой принялъ предложеніе Шувалова и назначилъ его официальнымъ коммисіонеромъ [28]). Благодаря своимъ обширнымъ связямъ онъ могъ сообщать Академіи свѣдѣнія не только о пенсіонерахъ, бывшихъ въ Римѣ, но и о тѣхъ, которые работали въ другихъ городахъ и о которыхъ его запрашивали изъ Петербурга. И вотъ, когда отъ Алексѣева долго не было никакихъ извѣстій, Академія помимо Маруцци, который въ качествѣ резидента не былъ подъ ея началомъ, запрашиваетъ о немъ и Рейфенштейна. Послѣдній отвѣтилъ, что какъ разъ одинъ изъ его друзей, архитекторъ Тишбейнъ, вскорѣ долженъ быть въ Венеціи и онъ поручитъ ему разузнать точнѣе согласно желанію Академіи, что представляетъ собой учитель Алексѣева Моретти, какова система его преподаванія и какіе успѣхи сдѣлалъ Алексѣевъ. О Тишбейнѣ онъ говоритъ, что «этотъ артистъ пріобрѣлъ здѣсь за свое шестилѣтнее пребываніе съ цѣлью усовершенствованія въ искусствѣ большую репутацію въ архитектурѣ и театральной декораціи; въ этой области онъ проложилъ новый путь, очень одобряемый знатоками» [29]). Мнѣніе Тишбейна о Алексѣевѣ и его учителяхъ для насъ имѣетъ тѣмъ большее значеніе, что самъ онъ былъ человѣкомъ далеко не заурядным.

Однако прежде чѣмъ въ Венецію поѣхалъ Тишбейнъ, Рейфенштейнъ успѣлъ написать Алексѣеву письмо, въ которомъ, по порученію Академіи, проситъ сообщить подробности о ходѣ его занятій, а также о томъ, что онъ думаетъ о своемъ наставникѣ. Въ свою очередь и Моретти онъ пишетъ письмо съ просьбой сообщить свое мнѣніе объ его ученикѣ. Алексѣевъ тотчасъ же отвѣтилъ Рейфенштейну и послѣдній приводитъ это письмо цѣликомъ въ своемъ донесеніи. Онъ говоритъ, что сначала поступилъ въ школу Моретти, для того чтобы изучить подъ его руководствомъ основы перспективы, но уже черезъ годъ пришелъ къ убѣжденію, что дѣло слишкомъ медленно подвигается у него впередъ. Онъ приписываетъ это тому, что самъ Моретти только практикъ и вся система обученія сводится у него къ этой практикѣ. Поэтому онъ рѣшился покинуть его и перейти къ Гаспари, у котораго, по его мнѣнію, онъ пріобрѣлъ нѣсколько больше знаній, но въ концѣ концовъ понялъ, что и его система не настоящая и, чтобы не терять больше времени, онъ рѣшился отказаться отъ намѣренія стать декораторомъ и предпочелъ отдаться всецѣло своей первоначальной склонности — именно живописи проспектовъ. Въ ней онъ надѣется достичь гораздо большихъ результатовъ и проситъ Рейфенштейна походатайствовать за него въ этомъ смыслѣ передъ Академіей, а также выхлопотать ему разрѣшеніе переѣхать изъ Венеціи въ Римъ, гдѣ онъ сможетъ неизмѣримо большему на-

учиться [30]). Въ Римъ его давно уже тянуло, еще тогда, когда онъ работалъ у Моретти. Свиньинъ сохранилъ намъ разсказъ о томъ какъ «воспламененный славою Пиронезія, жившаго въ Римѣ, онъ употребилъ всѣ усилія, чтобы позволено ему было туда отправиться; но гр. Маруцци, бывшій въ то время русскимъ посланникомъ въ Венеціи, по ходатайству Маретти, никакъ ему этого не позволялъ, и Алексѣевъ рѣшился уйти потихоньку. Уже онъ добрался до Болоньи, гдѣ нашелъ сотоварища своего И. А. Акимова, какъ достигаетъ его строгій приказъ Маруцци—возвратиться пока въ Венецію, или иначе онъ запретитъ банкиру выдавать ему деньги по переводу. Сіе послѣднее обстоятельство заставляло Алексѣева возвратиться въ Венецію, но онъ не присталъ болѣе къ своему учителю, а въ утѣшеніе себѣ написалъ тотъ же самый видъ, который выставленъ былъ Маретіемъ на площади св. Марка. Картина его торжественно была предпочтена Маретіевой и тотчасъ же куплена за дорогую цѣну. Послѣ сего Маруцци уже не принуждалъ Алексѣева приняться опять къ Маретти и онъ жилъ около года самъ по себѣ, занимаясь списываніемъ видовъ съ натуры». Пиранези, дѣйствительно, притягивалъ его такъ сильно въ Римъ, что онъ нѣсколько разъ обращался къ Академіи за разрѣшеніемъ переѣхать туда, но Маруцци каждый разъ съ его письмомъ посылалъ свое, въ которомъ совѣтовалъ лучше вернуться на родину, нежели пустить въ городъ, гдѣ ему грозитъ неизбѣжная гибель.

Рейфенштейнъ сообщаетъ, что получилъ отвѣтъ только отъ Алексѣева, Моретти же не отвѣтилъ, что вполнѣ естественно, такъ какъ въ это время онъ уже разошелся съ своимъ ученикомъ, побѣдившимъ его на площади [31]). За то онъ приводитъ чрезвычайно интересное письмо Тишбейна, проливающее свѣтъ на Алексѣевскихъ учителей. Вотъ это письмо: «Мнѣ еще не удалось познакомиться лично съ г. Моретти, но я имѣлъ случай видѣть здѣсь нѣсколько его лучшихъ работъ и могъ составить себѣ о немъ совершенно опредѣленное мнѣніе: это усердный подражатель Каналетто, въ своихъ произведеніяхъ приближающійся къ обычной манерѣ этого мастера. Г. Алексѣевъ уже не у него, съ тѣхъ поръ какъ пересталъ копировать его работы. Этотъ молодой артистъ не могъ имѣть большого влеченія къ такому сорту произведеній, но такъ какъ, по его словамъ, его предназначили для изученія искусства декорировать театральныя сцены, то онъ и принялся за изученіе практической перспективы отца Поцци [32]), подъ руководствомъ нѣкоего господина Гаспари, съ композицій котораго существуетъ много гравюръ [33]). Онъ много лѣтъ работалъ при Кельнскомъ дворѣ и, судя по его рисункамъ, у него достаточно воображенія и было довольно практики, чтобы изъ него выработался въ полномъ смыслѣ слова мастеръ въ искусствѣ декорировать театръ. Но такъ какъ ему, такъ же какъ и Моретти, не достаетъ часто теоретическихъ знаній, то меня нисколько не удивляетъ, что въ своихъ работахъ онъ ухитряется на пространствѣ въ 50 шаговъ изобразить съ десятокъ зданій совершенно различныхъ типовъ. Его орнаменты сильно смахиваютъ на завитушки Аугсбургскихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, а плафоны напоминаютъ роспись кардинальскихъ каретъ въ Римѣ. И все же, не смотря на то,



Ѳ. Алексѣевъ: Видъ города Николаева. *(Запасныя залы Академіи Художествъ).*

F. Aléxéieff: Une vue de la ville Nicolaew. *(Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).*

что у него нѣтъ настоящаго вкуса и нѣтъ солидной основы для его искусства, я долженъ сказать, что иногда въ его фантазіяхъ чувствуется подлинное дарованіе и, будь у него побольше культуры, онъ создалъ бы много чрезвычайно интереснаго. Колоритъ у него также не важный, такъ что, если бы выбирать между нимъ и Моретти, я бы, кажется, даже предпочелъ ему послѣдняго. Во всякомъ случаѣ оба они не больше, какъ простые ремесленники въ своей профессіи. Г. Алексѣевъ, на мой взглядъ, слишкомъ мало знакомъ съ геометріей, съ помощью которой онъ могъ бы уже самъ продолжать свое образованіе; ему уже 22 года, а онъ только недавно осилилъ пять ордеровъ, онъ остался совершенно безъ совѣтовъ и руководства и живетъ при этомъ въ городѣ, въ кото-

ромъ все зоветъ молодого человѣка къ соблазнамъ. При этихъ условіяхъ я совершенно согласенъ съ нимъ въ томъ, что лучше всего было бы, если бы ему разрѣшили воспользоваться остаткомъ его пансіона для того, чтобы всецѣло посвятить себя пейзажамъ. Но въ такомъ случаѣ пребываніе въ Римѣ было бы для него неизмѣримо полезнѣе, чѣмъ жизнь въ Венеціи».

Рейфенштейнъ, въ свою очередь, прибавляетъ къ этому письму, что въ случаѣ, если Алексѣеву будетъ разрѣшено пріѣхать въ Римъ, онъ помѣститъ его къ «лучшему живописцу пейзажей и маринъ, какимъ является въ настоящее время г. Гаккертъ». Если же изъ него во что бы то ни стало хотятъ сдѣлать декоратора, то въ такомъ случаѣ пусть пошлютъ его лучше въ Парижъ, гдѣ теперь первые декораторы въ Европѣ. «То, что мнѣ довелось видѣть въ Парижѣ лѣтъ 15 тому назадъ,—говоритъ онъ въ концѣ своего письма,—превосходитъ все, что я съ тѣхъ поръ видалъ въ столичныхъ театрахъ Италіи, какъ въ смыслѣ изобрѣтательности, такъ и по исполненію. Парижская школа неизмѣримо больше можетъ дать для изученія этого искусства, нежели школы итальянскія» [34]). Какъ видно, Рейфенштейнъ былъ на этотъ счетъ гораздо освѣдомленнѣе нашей Академіи.

Сопоставленіе писемъ Алексѣева и Тишбейна не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ, что оба письма были написаны ими сообща. Итальянскій языкъ Алексѣевскаго письма слишкомъ безупреченъ и литературенъ, чтобы на немъ могъ писать русскій художникъ, прожившій два года въ городѣ съ очень опредѣленнымъ мѣстнымъ нарѣчіемъ. Письмо писано явно подъ диктовку и, сравнивая обороты обоихъ писемъ, приходишь къ заключенію, что диктовалъ Алексѣеву Тишбейнъ. Но разумѣется не Тишбейнъ научилъ Алексѣева, что ему надо предпринять, а скорѣе Алексѣевъ убѣдилъ Тишбейна, что ничего другого ему не оставалось, какъ бросить Моретти и Гаспари и писать съ натуры виды. И онъ бросилъ и того и другого еще до того, какъ судьба свела его съ кассельскимъ архитекторомъ.

На Академію это донесеніе Рейфенштейна подѣйствовало сильнѣе, чѣмъ письма Маруцци, и она оставила Алексѣева еще на одинъ годъ пенсіонеромъ, но извѣстное удовлетвореніе получилъ и Маруцци: въ Римъ ѣхать не разрѣшили. Маруцци было поручено уплатить за Алексѣева его долги и сдѣлать строгое внушеніе. По этому поводу онъ пишетъ въ Академію: «Съ чувствомъ удовлетворенія я узналъ о вашемъ милостивомъ рѣшеніи продолжать господину Ѳедору Алексѣеву пансіонъ еще на одинъ годъ. Отчаяніе, въ которомъ онъ находился передъ этимъ, быть можетъ, заставитъ его измѣнить свое поведеніе. Я передалъ ему ваше письмо и всячески убѣждалъ его постараться заслужить такое великодушіе, вызванное глубокой къ нему жалостью, угрожая лишить его пансіона, если я не увижу слѣдовъ искренняго раскаянія». При этомъ онъ еще разъ настойчиво проситъ не отпускать его въ Римъ, гдѣ онъ непремѣнно погибнетъ [35]). На этотъ разъ нотаціи Маруцци въ связи съ радостнымъ извѣстіемъ о продленіи пансіона и уплатѣ долговъ произвели на Алексѣева сильное впечатлѣніе, вылившееся въ письмѣ, отправленномъ имъ тотчасъ же въ Академію. Онъ признаетъ



Ѳ. Алексѣевъ: Видъ Англійской набережной.
(Музей Имп. Александра III).

F. Aléxéieff: Vue du quai Anglais à St. Pétersbourg.
(Musée Alexandre III).

себя во всемъ виновнымъ и говоритъ, что поведеніе его было дѣйствительно «совсѣмъ безразсудно даже до того что и напоминаніи господина маркиза Маруціа неподѣйствовали». Онъ благодаритъ Академію за четвертый годъ пенсіонерства и прибавляетъ, что пришлетъ скоро подробный отчетъ о всемъ имъ видѣнномъ, какъ того желаетъ Академія [36]).

И дѣйствительно 12 іюля 1777 года онъ отправилъ свой «журналъ», какъ называли пенсіонеры свои отчеты о видѣнныхъ ими художественныхъ произведеніяхъ. Эти журналы очень любопытны, такъ какъ служатъ показаніемъ не только вкусовъ каждаго пенсіонера въ отдѣльности, но и общаго эстетическаго уровня, который у нихъ вырабатывался за границей. Правда, не всѣ журналы велись толково, но за то иные изъ нихъ могли бы сдѣлать честь любому мастеру, — такъ вѣски встрѣчающіяся въ нихъ сужденія и такъ не банальны, не ожиданны нѣкоторые отзывы. Алексѣевскій журналъ принадлежитъ къ типу послѣднихъ. Видно, что онъ внимательно изучалъ церкви, дворецъ дожей и другія собранія. И, конечно, изучалъ не передъ тѣмъ, какъ занести свои впечатлѣнія въ журналъ, а въ теченіе всего своего трехлѣтняго пребыванія въ Венеціи, такъ какъ въ короткое время нельзя пересмотрѣть всего того, о чемъ онъ сообщаетъ въ своихъ замѣткахъ. Больше всего занимаютъ Алексѣева краски и по всему журналу проходитъ красной нитью культъ Веронеза, очевидно его любимца, по поводу котораго онъ говоритъ, что «неможно довольно надивитца картине которая представляетъ похищеніе Европе,—работа Павла Веронезе, оная вся найщастливейшей выдумке, фигуры оной картины натуральной величины, исполнены совсякой справедливостью, ижаль что толь прекрасная работа уже много потеряла света въ своихъ краскахъ».

Вообще краски у него вездѣ на первомъ планѣ. По поводу другой картины Веронеза онъ говоритъ, что «колера воопой такъ какъ и во всѣхъ картинахъ Павловыхъ очень приятны», а у «Якова Пальма» картины «очень свѣжи въ колерахъ»; еще одну изъ картинъ Веронеза, съ знаменитой бѣлой фигурой мальчика-пажа, онъ находитъ отличной потому, что «фигуры оной групированы съ великимъ разъсуткомъ, а главное потому, что она колерами прекрасна». Но больше всего, что онъ видѣлъ въ Венеціи, поразила его знаменитая картина, «бракъ въ Канѣ», висѣвшая въ то время еще въ трапезѣ церкви San Giorgio Magiore. Онъ говоритъ по поводу нея, что «сія есть найпрекраснѣйшая и согласнѣйшая инвенцыя какую лишь можно видѣть, архитектура воной картине поставлена въ толь справедливомъ пунте, что между толикимъ множествомъ народа все видно безъ малейшаго замѣшательства, но сія славная работа уже много протерпела о времени исырости».

Ему нравится и Тинторетто особенно тѣмъ, что онъ «смелостію и жаромъ вкисте можно сказать неимѣетъ себе подобнаго». Но ему нравится далеко не все безъ разбора и онъ рѣшается критиковать такія произведенія, для осужденія которыхъ нужна была въ то время большая доля смѣлости и самостоятельности. Такъ онъ говоритъ о знаменитомъ «раѣ» Тинторетто, что «хотя сія картина очень хвалима въ венецыи», онъ не можетъ раздѣлить всеобщаго восхищенія ибо въ ней

«все находитца въ такомъ замѣшательстве, что неможно ничего понять и по моему мнѣнію единственное ее достоинство величина и множество работы». И дѣйствительно эта «величайшая въ мірѣ картина» несравненно хуже небольшого луврскаго эскиза, въ которомъ нѣтъ «замѣшательства», а напротивъ все ясно, цѣльно и гармонично. Въ противовѣсъ этому «замѣшательству» онъ восторгается великолѣпнымъ плафономъ того же «зала главнаго совѣта»: «неможно вообразить композицію великолѣпнѣе иразумнѣе сей, идолжно признатца что никакой живописецъ не превзошелъ всемъ алегорическомъ роде автора сея картины Павла Веронезе». Веронеза, онъ какъ видно, дѣйствительно понималъ, и понималъ довольно близко къ нашему его пониманію; во всякомъ случаѣ, онъ расходился въ оцѣнкѣ его съ тогдашней Венеціей, считавшей, что Тьеполо его превзошелъ. Послѣдняго онъ, видимо, не слишкомъ цѣнилъ, ибо на немъ не останавливается. Не все ему нравится и въ Венеціанской архитектурѣ. Дворецъ дожей его не очень трогаетъ и онъ только вскользь говоритъ, что «архитектура онаго болше роду готическова нежели какова другова», за то очень нравится «изрядная архитектура



Ѳ. Алексѣевъ: Видъ Дворцовой и Адмиралтейской набережныхъ отъ кадетскаго корпуса. (Большой Царскосельскій Дворецъ).

F. Aléxéieff: Les quais du Palais et de l'Amirauté. (Grand Palais de Tsarskoé Sélo).

Полладія». Въ этомъ уже сказывается артистъ, чувствующій надвигающуюся эпоху: какъ разъ въ это время въ Піаченцѣ изучаетъ Палладія Гваренги. За то барочная архитектура Santa Maria della Salute ему не по душѣ: «архитектура оная хотя иველиколепная но неделаетъ великаго эфету по притчине что нагружена много неприличнымъ украшеніемъ и видно что архитекторъ болѣе старался удивить множествомъ

а не приятностью». Гваренги едва ли бы формулировалъ свое отношеніе къ этой церкви иначе, чѣмъ это сдѣлалъ Алексѣевъ. Такой взглядъ не успѣлъ къ этому времени еще превратиться въ ходячую монету, а является признакомъ очень самостоятельнаго характера.

Журналъ Алексѣева является лучшимъ свидѣтельствомъ того, что онъ не только бездѣльничалъ, бражничалъ и дѣлалъ долги, какъ это представлялось Маруцци, но и серьезно работалъ надъ своимъ художественнымъ образованіемъ. Несомнѣнно однако, что этимъ образованіемъ онъ обязанъ исключительно себѣ, такъ какъ не могъ получить его ни у Моретти, ни у Гаспари, уже тогда бывшихъ по сравненію съ покинувшимъ ихъ ученикомъ жалкими ремесленниками. У старыхъ Венеціанцевъ онъ высмотрѣлъ ихъ краски, а у Канале научился его острому пониманію каменныхъ громадъ города и отъ него же заразился чувствомъ архитектурнаго силуэта. Однако все это сказалось въ его собственномъ искусствѣ значительно позже.

Пріѣхавъ въ Петербургъ, Алексѣевъ тотчасъ же поступилъ въ мастерскую Градицци, декоратора императорскихъ театровъ и съ 1 января 1779 г. уже получилъ и штатное мѣсто «живописца при театральномъ училищѣ» [37]). Вскорѣ пріѣхалъ въ Петербургъ и его старый пріятель Тишбейнъ, вызванный въ качествѣ декоратора. Возможно, что именно Алексѣевъ отплатилъ ему теперь за его заступничество въ Венеціи и уговорилъ всесильнаго въ театрѣ генерала Бауера выписать его въ Петербургъ. Какъ извѣстно, Тишбейнъ построилъ новый каменный театръ, открытый въ 1784 г., но декораціи для этого театра писалъ уже не онъ, а новое восходящее свѣтило, Гонзаго. Тишбейнъ незамѣтно стушевывается и, по всей вѣроятности, пришлось уйти вмѣстѣ съ нимъ и его другу Алексѣеву; по крайней мѣрѣ, въ 1787 г. его въ театрѣ уже не было.

По возвращеніи въ Россію пенсіонеры обыкновенно копировали въ Эрмитажѣ. Эти копіи охотно раскупались на Академическихъ аукціонахъ, періодически устраивавшихся начальствомъ Академіи по мѣрѣ накопленія ученическихъ работъ. На аукціонахъ было продано большинство программъ, которыя и теперь еще иногда попадаются въ антикварныхъ лавкахъ и которыхъ не мало досталось Третьякову и другимъ собирателямъ. Когда Алексѣеву пришлось оставить службу въ театрѣ, онъ также принялся за копіи; послѣднія, надо думать, сильно выдѣлялись изъ общей массы Эрмитажныхъ копій—уже потому, что Каналетто, котораго онъ боготворилъ, какъ разъ никогда никто до него здѣсь не копировалъ. Къ тому же копировалъ онъ дѣйствительно мастерски. Я знаю до тридцати различныхъ копій Алексѣева съ Канале, Белотто, Гюберъ Робера и Жозефа Верне и на нихъ совершенно ясно видно, какъ учился онъ на этихъ мастерахъ и какъ постепенно изъ робкаго и точнаго копіиста, изъ раба оригинала, онъ превращался въ свободнаго распорядителя, въ хозяина этого оригинала. Если бы можно было собрать въ одно мѣсто все эти разбросанныя по разнымъ собраніямъ Алексѣевскія копіи, то не трудно было бы разбить ихъ на нѣсколько группъ, по эпохамъ,— до такой степени опредѣленно виденъ на нихъ ростъ его мастерства. Въ первую группу пришлось бы отнести его Венеціанскія копіи, образ-

чикомъ которыхъ можетъ служить «Видъ парадной лѣстницы», присланный имъ въ Академію. Здѣсь онъ въ полномъ рабствѣ у Канале. Во вторую группу нужно бы отнести всѣ копіи съ Дрезденскихъ и Пирнскихъ видовъ Белотто, которыхъ очень много [38]). Любопытно, что на всѣхъ ихъ, безъ исключенія, есть типичная для Алексѣева подпись, всегда на видномъ мѣстѣ и не слишкомъ низко: Ѳ. Алексѣевъ, но безъ обозначенія года. Когда онъ могъ сдѣлать эти копіи? Извѣстно, что онъ былъ отправленъ въ Россію на Вѣну. Между тѣмъ въ то время путь въ Петербургъ лежалъ изъ Вѣны не на Галицію, какъ теперь, а на Дрезденъ, Пруссію и Остзейскія провинціи. Такъ ѣздилъ Шуваловъ и такъ же ѣздили наши резиденты. Само собою понятно, что Алексѣевъ не могъ проѣхать Дрезденъ не остановившись здѣсь для обозрѣнія знаменитѣйшаго въ то время собранія въ мірѣ, въ которомъ притомъ соединено вмѣстѣ столько картинъ обоихъ Каналетто, сколько ихъ не было ни тогда, ни позже ни въ одномъ изъ музеевъ Европы. Здѣсь онъ могъ сдѣлать нѣсколько копій, но что именно—сказать трудно; во всякомъ случаѣ, едва ли всѣ сохранившіяся до насъ копіи съ Белоттовскихъ Дрездена и Пирны сдѣланы на мѣстѣ въ Цвингерѣ. Сравнивая ихъ съ извѣстными же гравюрами, во времена Алексѣева очень распространенными и встрѣчавшимися какъ въ видѣ отдѣльнаго альбома [39]), такъ и въ разрозненныхъ оттискахъ, приходишь къ убѣжденію, что онѣ написаны не съ оригиналовъ, а именно съ этихъ гравюръ. Оттого большинство ихъ такъ безлично и такъ явно отсутствуетъ въ нихъ всякій темпераментъ. Одна только копія съ «Цвингера», и именно та, которая перешла отъ Прянишникова въ Румянцовскій музей и, какъ и всѣ, подписана имъ, могла быть сдѣлана въ Дрезденѣ съ оригинала. Во всѣхъ остальныхъ чувствуются слишкомъ заученные пріемы въ передачѣ воды, облаковъ и зданій, и черезчуръ однообразныя краски, дѣлающія картины почти тождественными по ихъ общей гаммѣ.

Къ третьей группѣ относятся тѣ копіи, которыя онъ дѣлалъ по личному заказу самой Екатерины II, обратившей какъ то вниманіе на его работы, такъ отличавшіяся отъ обычнаго хлама Эрмитажныхъ копировальщиковъ. Онъ могъ себя считать счастливѣйшимъ изъ пенсіонеровъ, такъ какъ Императрица забрасывала его заказами и онъ едва успѣвалъ ихъ выполнять [40]). Въ это время были сдѣланы и тѣ двѣ копіи съ Гюбера Робера, которыя хранятся въ Академіи, именно «Руины Пальмиры» и «Руины моста черезъ каналъ», оригиналы которыхъ принадлежатъ гр. Строганову. Наконецъ тогда же, никакъ не раньше половины 90-хъ годовъ написано и то изумительное повтореніе съ Канале — frei nach Canal—которое попало въ Румянцовскій музей. Идти дальше было некуда въ копированіи и Алексѣевъ начинаетъ писать картины на собственныя темы вѣроятно уже давно исподволь имъ облюбованныя. Онъ съ жаромъ входитъ въ роль Петербургскаго Каналетто; этотъ городъ—единственный напоминающій Венецію, городъ каналовъ и, шутка ли сказать: ста мостовъ—давно уже ожидалъ своего поэта и, надо отдать Алексѣеву справедливость, онъ оказался на высотѣ положенія и красоты «сѣверной Пальмиры» нашли въ немъ пламеннаго и вѣрнаго истолкователя. И картины его имѣли въ Петербургскомъ обществѣ совершенно безпримѣрный ус-



Ө. Алексѣевъ: Видъ города Николаева. *(Запасныя залы Имп. Акад. Худ.).*

F. Aléxéieff: Une vue de la ville Nicolaew. *(Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg).*

пѣхъ, заставившій даже забыть о его мастерскихъ копіяхъ. Всѣ наперерывъ хотятъ имѣть Зимній дворецъ и Мраморный и Лѣтній садъ, такъ заманчиво купающіеся въ красавицѣ-Невѣ. Лѣтомъ 1794 г. онъ подалъ въ Академію картину «внутренность двора съ садомъ», за которую его признали назначеннымъ, а въ сентябрѣ того же года онъ сдѣланъ академикомъ «живописи перспективной», «по картинѣ представляющей видъ города Санктъ Петербурга по Невѣ рекѣ» [42]).

Этотъ первый періодъ Алексѣева можно назвать Каналеттовскимъ. Правда, и въ это время онъ создастъ такіе шедевры, какъ находящійся въ галлереѣ кн. Юсупова «видъ на Зимній дворецъ отъ крѣпости», съ угломъ крѣпостной стѣны на правой сторонѣ; эта картина можетъ соперничать съ первоначальными созданіями Белотто, или самого старика

Канале. Но все же въ картинахъ этой эпохи онъ еще не освободился отъ гипноза великихъ Венеціанскихъ волшебниковъ перспективной живописи и, передавая открытыя имъ красоты Петербурга, пользуется еще въ значительной степени ихъ языкомъ, а мѣстами и ихъ жаргономъ. Къ этому періоду относятся и его программы, а также та отличная «Нева», которая недавно пріобрѣтена Музеемъ Александра III и считается тамъ картиной «неизвѣстнаго мастера».

Около этого времени въ Петербургѣ начинается увлеченіе Гюберъ Роберомъ, для котораго забываютъ и Каналетто и Алексѣева. Однѣ городскія перспективы уже нѣсколько прискучили, хочется чего нибудь остраго, причудливаго, романтическаго. Вдохновенный гимнъ природы, прозвучавшій нѣкогда изъ устъ Руссо и подхваченный было его послѣдователями, долженъ былъ во дни все сметавшей революціи уступить мѣсто инымъ вѣяніямъ; ураганъ пронесся и снова все стихло. Тоска по природѣ даетъ себя чувствовать съ удвоенной силой и выливается въ восторженномъ лиризмѣ поэтовъ, философовъ и художниковъ. Жозефъ Вернэ и Гюберъ Роберъ были не только послѣдними живописцами уходившаго вѣка, но и предвозвѣстниками великой эпохи романтизма. Оттого слава Вернэ была ослѣпительнѣе послѣ его смерти, нежели при жизни.

Алексѣевъ не могъ не поддаться этому общему инстиктивному влеченію къ романтическому. Послѣ Каналетто онъ копируетъ Робера и его живописный языкъ становится богаче. Но этого мало: въ Петербургѣ онъ не могъ найти пищи для романтическихъ затѣй и ему удается получить очень заманчивую художественную командировку на югъ Россіи, въ тѣ мѣста, которыя посѣтила Екатерина во время своего историческаго путешествія въ 1787 г. въ покоренную Тавриду. Въ 1796 году онъ ѣдетъ въ Крымъ, Николаевъ и Херсонъ и въ теченіе цѣлаго года дѣлаетъ тамъ рядъ акварельныхъ этюдовъ, съ которыхъ, уже по пріѣздѣ въ Петербургъ, пишетъ серію картинъ. Одна изъ нихъ въ настоящее время въ Музеѣ Александра III, а три висятъ въ запасныхъ залахъ Академіи Художествъ. Надо замѣтить, что въ Музей попала какъ разъ наименѣе удачная изъ нихъ. Этими картинами открывается второй періодъ въ искусствѣ Алексѣева. Здѣсь уже нѣтъ ни малѣйшаго намека на Каналетто; языкъ, которымъ онъ здѣсь пользуется, уже новый, совсѣмъ особый, не напоминающій никого. Очень большой педантъ могъ бы, пожалуй, найти здѣсь отдаленный отголосокъ пріемовъ Гюберъ Робера, но не Робера маленькихъ картинъ, а Робера большихъ панно, очень цѣнившихся какъ разъ въ Россіи. По сравненію съ Каналеттовскими Петербургами Алексѣева, эти картины своей грубой, неряшливой, какой то каменной живописью съ перваго взгляда говорятъ объ упадкѣ художника. Однако, всмотрѣвшись въ нихъ внимательнѣе, приходишь къ заключенію, что имѣешь передъ собой одинъ изъ тѣхъ, не слишкомъ частыхъ въ исторіи искусства, примѣровъ, когда художникъ, среди полнаго благополучія, завѣдомо бросается въ бездну: въ ней можно погибнуть, но можно извлечь изъ нея и такія сокровища, изъ за которыхъ стоитъ рисковать. Въ этой безднѣ Алексѣевъ безслѣдно растерялъ тотъ Каналеттовскій бисеръ, которымъ играла его живопись перваго періода; здѣсь же, на этихъ большихъ холстахъ, такихъ мужицкихъ рядомъ съ аристокра-



Θ. Алексѣевъ: Видъ Москвы.
(Музей Имп. Александра III).

F. Aléxéieff: Vue de Moscou. (Musée Aléxandre III).

тическими набережными Невы, онъ медленно, но вѣрно шелъ своей собственной дорогой къ своему художественному способу выраженія, который онъ нашелъ уже значительно позже. Здѣсь есть уже намеки на ту волшебную спутанность контуровъ, которая Каналетто была не знакома и которой Алексѣевъ такъ мастерски игралъ впослѣдствіи. Особенно это замѣтно на видѣ площади г. Николаева, съ стоящимъ по серединѣ памятникомъ. Фигуры всадниковъ, коляска съ какимъ то важнымъ бариномъ и прохожіи на первомъ планѣ—все это почувствовано такъ артистически въ пятнахъ и силуэтахъ, что уже намѣчаетъ всѣ грезы Алексѣева о его будущей живописи. Вздыбившіеся кони другой картины, изображающей площадь въ Херсонѣ, этотъ экипажъ въ которомъ сидитъ сама Царица, гарцующій всадникъ и забавныя дрожки съ забавнымъ ѣздокомъ—все это уже точно взято изъ его картинъ 1810—15 годовъ.

Во всѣхъ этихъ картинахъ свѣтитъ солнце и видно, что Алексѣеву страстно хотѣлось передать его не перенятой у другихъ манерой, а совсѣмъ инымъ подходомъ, который ему не давался, но вокругъ котораго онъ все время бродилъ. Кто такъ горячо ищетъ, какъ искалъ онъ, тотъ неминуемо выбивается изъ благополучія и дѣлаетъ неуклюже, неказисто и съ виду хуже, но на самомъ дѣлѣ это огромный шагъ впередъ къ свободѣ, а главное къ самому себѣ. Однако въ самомъ разгарѣ этихъ поисковъ происходитъ заминка. Императрица скончалась, а Павелъ I затѣялъ постройку своего дворца, производившуюся съ фантастической быстротой. Когда постройка уже приходила къ концу, Императору во что бы то ни стало хотѣлось его видѣть написаннымъ. Вызываютъ Алексѣева, которому и поручается писать этотъ замокъ. Какъ всегда, онъ дѣлаетъ нѣсколько акварелей, такъ сказать пристрѣливается къ цѣли и изучаетъ предметъ со всѣхъ сторонъ. (Одна изъ этихъ акварелей—прямо очаровательная—попала, по счастью, въ руки П. М. Третьякова и теперь является однимъ изъ лучшихъ украшеній галереи). Но его мысли были заняты совсѣмъ другими задачами и то, что его занимало еще въ небольшихъ наброскахъ, было, видно, совсѣмъ не по душѣ въ картинахъ. Онъ написалъ замокъ съ двухъ сторонъ, но картины вышли скучными, безъ малѣйшихъ слѣдовъ увлеченія. Это первые два «Петербурга» не Каналеттовскаго типа живописи, но если его «Херсонъ» и «Николаевъ» хуже первыхъ «набережныхъ», то эти мертвыя архитектурныя линіи уже прямо смахиваютъ на ведуты совсѣмъ зауряднаго перспективиста. Павелъ отправляетъ послѣ этого Алексѣева «списывать» на такой же манеръ Москву. Поѣздка обставляется очень торжественно. Новый президентъ Академіи гр. А. С. Строгановъ, назначенный въ январѣ 1800 г. послѣ смерти Павловскаго любимца Баженова, вошелъ къ Императору съ докладомъ, въ которомъ предложилъ послать Алексѣева «въ Москву и другія мѣста россійскаго государства взявъ съ собой для наученія въ семъ родѣ двухъ учениковъ». Строгановъ давно уже покровительствовалъ Алексѣеву, покупалъ у него картины и разрѣшалъ копировать въ своей галереѣ; считая его большимъ художникомъ, онъ хотѣлъ устроить ему профессуру въ Академіи, но, вѣроятно, не рѣшался сдѣлать это въ первое же время по вступленіи

своемъ въ должность президента. Какъ извѣстно, онъ былъ человѣкомъ въ высшей степени добрымъ и деликатнымъ и не хотѣлъ изъ за него причинять непріятность Семену Щедрину, завѣдывавшему пейзажнымъ классомъ. Отправляя Алексѣева въ Москву, онъ достигалъ двойной цѣли: увѣковѣчивалъ Московскую старину и создавалъ ему незамѣтно классъ перспективной живописи. Въ своемъ докладѣ онъ говоритъ, что «поколику академикъ Алексѣевъ не имѣетъ опредѣленнаго мѣста, жалованье ему доставляющаго, и потому состояніе свое имѣетъ онъ токмо отъ трудовъ своихъ: въ разсужденіе чего не угодно ли будетъ повелѣть жалованье въ сравненіе другихъ получать ему по тысяче по двести рублей» [44]).

Алексѣеву предложили выбрать себѣ двухъ учениковъ изъ пейзажнаго класса и дали ему на содержаніе каждаго изъ нихъ по 200 рублей въ годъ, кромѣ того, ему должны были уплачиваться всѣ дорожные расходы. А чтобы сравнять его окончательно съ остальными профессорами, Строгановъ выхлопоталъ ему еще и чинъ коллежскаго ассесора. И вотъ, осыпанный всѣми этими благами, Алексѣевъ беретъ ученика 5-го возраста Александра Кунавина и вольнообучающагося Ларіона Мошкова, и въ сентябрѣ 1800 г. ѣдетъ съ ними въ Москву [45]). Здѣсь онъ тотчасъ же принимается за акварельные этюды съ наиболѣе инте-



Ѳ. Алексѣевъ: Михайловскій замокъ. (Зимній Дворецъ).

F. Aléxéieff: Le palais Michel. (Palais d'Hiver).

ресныхъ памятниковъ Москвы, причемъ, конечно, начинаетъ съ Кремля. Нужно замѣтить, что самая затѣя Строганова воспроизвести эти московскія древности находится въ тѣснѣйшей связи съ пробудившимся на зарѣ новаго вѣка сильнымъ національнымъ движеніемъ; послѣднее было у насъ отголоскомъ подобнаго же движенія, охватившаго всю Европу и выразившагося, между прочимъ, въ тѣхъ попыткахъ возврата къ національнымъ стилямъ, которыя такъ характерны для эпохи зарожденія романтизма. Отъ этой невинной игры въ «родную старину», развился постепенно тотъ шовинистическій духъ въ искусствѣ, который значительно позже въ Германіи и у насъ въ Россіи вылился въ такія уродливыя формы нелѣпыхъ и безвкусныхъ поддѣлокъ подъ старину. Родоначальникомъ этого направленія въ искусствѣ является у насъ человѣкъ, отмѣченный печатью несомнѣннаго генія,—именно архитекторъ Казаковъ, можетъ быть величайшій зодчій, котораго дала Россія, авторъ такого поистинѣ потрясающаго по красотѣ зданія, какъ Румянцовскій музей. Онъ первый сталъ разрабатывать національные мотивы; правда, онъ принималъ за русскій стиль ту довольно чепушистую помѣсь готики съ туземными вкусами, при помощи которой нѣкогда заморскіе строители хотѣли угодить варварамъ-московитамъ, но все же нѣкоторыя его зданія въ этомъ типѣ удались поразительно, какъ напр. фасадъ синодальной типографіи, эта единая, но великолѣпная декорація, или Вознесенскій монастырь. За то Петровскій дворецъ—его же дѣтище—со всѣми своими вздорными наростами и нагроможденіями явился той первой заразой, отъ которой пошли потомъ всѣ Гартманы и Ропеты и отъ которой еще долго намъ не отдѣлаться. Это «стиль павильоновъ всероссійскихъ выставокъ», «стиль кіотовъ на станціи Любань», и «стиль дачныхъ церквей въ русскомъ вкусѣ». Только въ такія переходныя эпохи, въ эпохи переломовъ и надрывовъ, какой является конецъ XVIII вѣка, одинъ и тотъ же человѣкъ могъ одной рукой строить геніальный «Пашковъ домъ», а другой этотъ злополучный дворецъ.

Алексѣева, артиста съ совершенно опредѣленными вкусами, ничего общаго съ Кремлемъ не имѣвшими, это волна не только захватила, но и совершенно было захлестнула и ему долго пришлось потомъ оправляться отъ «Москвы». Здѣсь, на Кремлевской площади, онъ снова растерялъ то, что пріобрѣлъ на югѣ. И это совершенно понятно, если вспомнить, что въ Херсонѣ его въ концѣ концовъ интересовалъ не Херсонъ, а солнце, воздухъ и живопись, здѣсь же онъ молился не солнцу, а Кремлевскимъ святынямъ. И искусство, которое онъ забылъ, ему этого не простило, жестоко отомстивъ за себя. Ибо извѣстно, что оно ревнивѣе всѣхъ Отелло на свѣтѣ.

Пока Алексѣевъ еще дѣлалъ свои акварели, онъ оставался тогда настоящимъ артистомъ, но только иногда, потому что роясь въ его огромномъ Эрмитажномъ портфелѣ, въ которомъ собрано по крайней мѣрѣ съ полсотни такихъ акварелей, приходишь прямо въ уныніе отъ массы хлама, попавшаго туда. Каждый разъ, когда я ихъ разсматривалъ, у меня закрадывалось сомнѣніе, ужъ точно ли всѣ онѣ сдѣланы рукой Алексѣева и въ концѣ концовъ я уже не сомнѣвался, что здѣсь собрана коллективная работа учителя и двухъ его учениковъ. Слишкомъ велика

разница даже просто по пріему, въ чисто техническомъ отношеніи, между нѣкоторыми изъ акварелей. Мнѣ не приходилось видѣть подписныхъ акварелей Кунавина, но Мошковскія я видалъ и долженъ сказать, что меня соблазняетъ мысль видѣть ту же руку въ цѣломъ рядѣ этюдовъ Алексѣевскаго портфеля. Иныя изъ нихъ прямо поражаютъ отсутствіемъ элементарныхъ правилъ перспективы—это для перспективной то живописи! — а тутъ же рядомъ совсѣмъ очаровательныя, тонкія вещи. Послѣ полуторагодового пребыванія въ Москвѣ, Алексѣевъ въ мартѣ 1802 г. вернулся въ Петербургъ и здѣсь принялся писать съ этюдовъ картины, которыя пользовались такимъ огромнымъ успѣхомъ, что у него буквально вырывали ихъ еще сырыми изъ мастерской. Онъ безъ конца повторялъ свое «Красное Крыльцо» и «Спаса за золотой рѣшеткой», и особенно общій «видъ Кремля», который онъ бралъ на всевозможные лады, чаще всего съ наиболѣе эффектной точки,—отъ Каменнаго моста, а иногда и вмѣстѣ съ самымъ мостомъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что тѣ же ученики, которые все еще продолжали быть «подъ его смотрѣніемъ», помогали ему писать его «Кремли», ибо справиться одному съ такой массой не было никакихъ силъ.

Это тѣмъ болѣе вѣроятно, что вся Московская серія написана довольно сухо, съ кропотливыми архитектурными подробностями, совершенно несвойственными Алексѣеву, любившему широкое, свободное письмо. Почти всѣ картины отличаются непріятной лощеной поверхностью, жесткостью и однообразнымъ желтымъ, какъ старый воскъ, тономъ. Картины эти покупались у него не только Дворомъ и знатью, но и иностранцами. Эта «третья манера» художника, несомнѣнно худшая изъ всѣхъ, цѣнилась какъ разъ больше всѣхъ другихъ его манеръ. Академія Художествъ, не желая отставать отъ Двора, заказываетъ ему два повторенія съ картинъ, сдѣланныхъ имъ для кн. Голицыной: «Видъ Петербургской Биржи» и «Видъ Кремля съ Каменнымъ мостомъ», и въ 1809 г. торжественно подноситъ ихъ Прусскому королю. Лучшіе изъ этихъ Кремлей разбрелись по частнымъ рукамъ, такъ какъ ихъ въ свое время пріобрѣли гр. Г. В. Орловъ, кн. И. И. Барятинскій, А. С. Кожуховъ и Свиньинъ, который объ этомъ говоритъ въ Алексѣевскомъ некрологѣ. Однако кое что попало потомъ и въ музеи. Такъ, одинъ «Видъ кремля» есть въ Музеѣ Александра III и одинъ въ Румянцовскомъ. Въ послѣднемъ есть его «Спасъ за золотой рѣшеткой», а въ первомъ «Архангельскій и Благовѣщенскій соборы», считающійся почему то по каталогу Музея картиной Гильфердинга; вѣроятно только потому, что въ собраніи князя Лобанова-Ростовскаго, откуда картина поступила въ Музей, была дѣйствительно одна Москва — «Красная площадь»—Гильфердинга, съ полной его подписью, поступившая въ Музей одновременно съ Алексѣевскимъ Кремлемъ. Во всѣхъ этихъ Кремляхъ бросается въ глаза странное непониманіе пропорціи нашей старой архитектуры. У него нѣтъ ни одной башни, ни одной церковной колокольни или главки, которая была похожа на существующіе въ Кремлѣ въ наше время. Положимъ въ 13-мъ году отъ башенъ оставалось очень немного и все было потомъ воздвигаемо вновь. Но у Алексѣева совершенно фантастиченъ и самый Иванъ Великій, а о Василіи Блаженномъ и

говорить нечего [47]). Наконецъ въ различныхъ акварелях у него различныя пропорціи; все это больше собственныя варіаціи на Кремлевскіе мотивы, нежели подлинная Москва, до пожара. Впрочемъ нужно сказать, что тогда Москва никому не давалась, и если сравнить съ Алексѣевской Москвой Москву Гваренги, или его же Коломенское, такъ же какъ Коломенское Казанова,—огромныя акварели, хранящіяся въ Эрмитажѣ— то пожалуй придется отдать предпочтеніе Алексѣевскимъ: онѣ все же менѣе фантастичны. Если «такъ списывали» Москву точные архитекторы, да еще такіе тузы, то что же другого можно требовать отъ живописца, всегда нѣсколько враждовавшаго съ матерью своего искусства, перспективой, какъ мы это знаемъ изъ его Венеціанскаго періода.

Послѣ 1812 г. Алексѣевъ почти уже не пишетъ Москвы. Что его заставило бросить свои безконечные Кремли, сказать трудно, но теперь онъ снова возвращается къ Петербургу и снова начинаетъ изучать и искать; въ результатѣ мы имѣемъ «четвертую манеру» художника, лучшую изъ всѣхъ. То, что нѣкогда грезилось ему въ Херсонѣ и Николаевѣ, онъ нашелъ наконецъ на улицахъ Петербурга. И новая любовь



Ѳ. Алексѣевъ: Видъ Камероновой галереи. (Большой Царскосельскій дворецъ). *F. Aléxéieff: La Galerie Cameron à Tsarskoé Sélo. (Grand Palais de Tsarskoé Sélo).*

его къ Петербургу и Невѣ еще сильнѣе его второй любви, и если въ Кремлѣ отвернулся отъ него Аполлонъ за то, что онъ топографію предпочелъ искусству, то здѣсь онъ далъ ему такіе вдохновенные дни, какихъ Алексѣеву еще не приходилось переживать. Въ это время онъ создалъ всю серію своего «второго Петербурга», среди которой ярче всѣхъ сверкаютъ эти двѣ истинныя жемчужины русскаго искусства—

виды Англійской набережной въ Музеѣ Александра III и Адмиралтейской набережной въ Зимнемъ дворцѣ. Можно смѣло сказать, что во всей Европѣ въ то время не было художника, который могъ бы написать эти двѣ картины; онѣ изображаютъ Петербургъ, но даютъ цѣлый міръ, тотъ міръ душевнаго покоя и художественнаго равновѣсія, который наконецъ смѣнилъ былыя бури этой необычайной души необычайнаго артиста.

Къ сожалѣнію послѣдніе годы Алексѣева омрачились болѣзнью [42]). Онъ однако продолжалъ работать почти до самой смерти, какъ свидѣтельствуетъ Свиньинъ. Однако послѣднія его картины—его «пятая манера»—уже говорятъ о полномъ упадкѣ, какъ это видно по «Камероновой галереѣ» Царскосельскаго дворца. Возможно, что именно ему принадлежитъ и та безпомощная картина Музея Александра III, которая изображаетъ «наводненіе 1824 года». Картина эта приписывается обыкновенно Александру Алексѣеву, Венеціановскому ученику. Но онъ родился въ 1811 г. и слѣдовательно во время наводненія ему было 13 лѣтъ. Трудно допустить, что онъ именно былъ авторомъ картины; между тѣмъ въ спискахъ художественныхъ произведеній Царскосельскаго дворца, откуда она поступила, значилось, что авторъ ея Алексѣевъ. Наводненіе, какъ извѣстно было 7 ноября, Алексѣевъ же умеръ 11 ноября [49]). Картина, написанная, по виду, въ одинъ или два сеанса, имѣла быть такимъ образомъ послѣднимъ произведеніемъ неутомимаго художника, сдѣланнымъ уже цѣпенѣющей рукой.

Игорь Грабарь.





Ѳ. Алексѣевъ: Видъ г. Херсона (фрагментъ). (Запасныя залы Академіи Художествъ).

F. Aléxéieff: Une vue de Kherssonn (fragment). (Académie des Beaux-Arts à St. Pétersbourg).

ПРИМѢЧАНІЯ.

1) П. Петровъ, «Отечественная живопись за сто лѣтъ». Сѣверное Сіяніе, 1863 г., т. II, 121.

2) Н. Собко. Словарь русскихъ художниковъ, т. I, вып. I, стр. 111—112.

3) Архивъ Импер. Акад. Художествъ. Дѣло о проф. Антонѣ Павловичѣ Лосенкѣ, № 721, 1774 года.

4) Сначала этимъ классомъ завѣдывалъ тотъ же Жилле, но съ 1766 г. онъ былъ порученъ спеціально для этого выписанному орнаментному скульптору Роллану (П. Петровъ, обзоръ движенія и пр., 741).

5) Johann Friedrich Grooth, род. въ 1717 г. въ Штутгартѣ, ум. въ Петербургѣ въ 1801 г. Пріѣхалъ въ Россію вмѣстѣ съ старшимъ братомъ, портретистомъ, въ 1742 году. Проживъ здѣсь почти шестьдесятъ лѣтъ, онъ совершенно обрусѣлъ и превратился въ Ивана Ѳедоровича. Въ 1765 г. по случаю «инавгураціи» Академіи онъ былъ возведенъ въ званіе академика живописи звѣрей и птицъ и вскорѣ сталъ преподавать при живописномъ классѣ. Съ 1775 года его замѣнилъ «звѣрописецъ» Кнаппе, завѣдывавшій уже особымъ «классомъ живописи звѣрей и птицъ» до 1795 года, когда за отсутствіемъ учениковъ, желающихъ обучаться этому искусству, классъ былъ закрытъ, а Кнаппе уволенъ съ пенсіей.

6) Послѣ его смерти, въ 1775 году, его смѣнилъ Гозенфельдеръ (Christian Friedrich), умершій въ 1780 г. См. «Дѣло объ опредѣленіи въ академію для обученія учениковъ живописи фруктовъ и цвѣтовъ Христіана Фридриха Гозенфельдера». Дѣло 27-е, 1775 года.

7) Antonio Peresinotti (род. въ 1708 г. въ Болоньѣ, ум. въ 1778 г. въ Петербургѣ) ученикъ Джироламо Бона, пріѣхалъ въ Петербургъ въ 1742 г. вмѣстѣ съ Валеріани какъ декораторъ при Италіанской труппѣ, выписанной для затѣяннаго тогда у насъ придворнаго театра. Онъ состоялъ на службѣ также и при «конторѣ строенія Ея Величества домовъ и садовъ». Какъ свидѣтельствуютъ два его пейзажа въ Академіи Художествъ, онъ былъ послѣдователемъ той школы «перспективистовъ»,

которая беретъ свое начало отъ Панини и наиболѣе блестящимъ представителемъ которой былъ Гюберъ Роберъ. Въ качествѣ «живописнаго и комедіантскаго дѣла мастера», какимъ былъ и Валеріани, онъ писалъ много декорацій, между прочимъ въ 1750 г. написалъ плафонъ и всѣ декораціи для «новой комедіи»,—театра, вновь построеннаго въ старомъ Зимнемъ дворцѣ. Однако главнымъ мастеромъ считался Валеріани, слывшій вообще за болѣе искуснаго живописца. Любопытно, что когда пріѣхалъ знаменитый впослѣдствіи Жанъ Батистъ Лепренсъ, вызванный въ 1757 г. для работъ во вновь строившемся Зимнемъ дворцѣ, то онъ протестовалъ противъ того, чтобы оцѣнка его работъ поручалась канцеляріей отъ строеній такимъ живописцамъ, какъ Вишняковъ или Перезинотти; онъ просилъ назначать для этого только Валеріани и Градицци, какъ лицъ свѣдущихъ въ историческихъ картинахъ, «прочіе же мастера канцеляріи отъ строеній свидѣтельствовать ихъ не могутъ, потому что имѣютъ въ живописныхъ дѣлахъ другое искусство, какъ, напримѣръ, въ письмѣ портретовъ и святыхъ образовъ, а также декорацій. (А. Успенскій, матеріалы для описанія Зимняго дворца. «Худ. Сокр. Россіи», 1906, стр. 137). Перезинотти тѣмъ не менѣе постоянно брался за писанье сложныхъ плафоновъ: въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ (1753—1755 гг.) въ Аничковомъ дворцѣ (1748 г.), въ старомъ и новомъ Зимнемъ дворцѣ (1749—1765 гг.). Иногда онъ однако открыто признавался въ своемъ неумѣньи справляться съ фигурами и въ одномъ контрактѣ 1762 г. прямо обязывался написать въ плафонѣ только орнаменты, а середину его отдать бывшему въ то время въ Москвѣ «живописному мастеру Торелли», или если онъ не согласится, то искусному мастеру въ Италіи». (Тамъ же, стр. 150).

8) Въ дѣлахъ Академическаго архива есть контрактъ, заключенный въ 1762 г. съ живописцемъ Фонтебассо, по которому онъ «обязуется обучать въ академіи учениковъ которые будутъ подъ его началомъ рисованію, п е р е с п е к т и в ѣ живописи», но въ чемъ состояло это преподаваніе — неизвѣстно, по контракту онъ обязался написать для Академіи безвозмедно какую нибудь картину и онъ написалъ тотъ отличный плафонъ, который находится въ залѣ Академіи, такъ наз. № 42: «Вступленіе на престолъ Имп. Екатерины II». (Арх. И. Ак. Худ. дѣло 18, 1762 года). Франческо Фонтебассо (род. въ 1709 г, въ Венеціи, ум. въ 1769 г.), ученикъ Себастіано Риччи, пользовался въ половинѣ XVIII вѣка большимъ именемъ, какъ историческій живописецъ и въ 1761 г. былъ приглашенъ въ Петербургъ для расписыванія плафоновъ въ только что отстроенномъ Зимнемъ дворцѣ. Здѣсь его живопись цѣнили очень высоко и находили, что онъ «въ искусствѣ прочихъ мастеровъ превосходитъ» (А. Успенскій, Матеріалы для описанія Имп. Зимняго дворца, Худ. Сокровища Россіи, 1906, стр. 136). Самъ оберъ-архитекторъ графъ Растрелли нашелъ возможнымъ заказать ему одинъ изъ наиболѣе важныхъ плафоновъ, именно плафонъ въ большую церковь Зимняго дворца, который первоначально Императрица Елисавета собиралась отдать писать Тьеполо (тамъ же, стр. 136). Послѣ цѣлаго ряда работъ, исполненныхъ Фонтебассо въ 1761—1762 годахъ, его имя уже больше не встрѣчается на дальнѣйшихъ дворцовыхъ работахъ и надо думать, что онъ въ томъ же году уѣхалъ назадъ на свою родину. Это тѣмъ болѣе вѣроятно, что къ этому времени всѣ значительныя работы во дворцѣ были уже окончены и осталась одна мелочь, а въ ближайшемъ будущемъ никакихъ новыхъ строеній не предвидѣлось. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что мы не видимъ его въ Академіи Художествъ, въ которой онъ собирался профессорствовать. Въ 1762 г., когда Фонтебассо былъ еще въ Петербургѣ, Шуваловъ пригласилъ для завѣдыванія живописнымъ классомъ знаменитаго Торелли, который и вступилъ въ отправленіе своихъ обязанностей, послѣ отъѣзда изъ Петербурга братьевъ Лагрено.

9) Журналъ публичнаго собранія отъ 5 іюля 1767 г. (Петровъ, Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Акад. Художествъ за сто лѣтъ ея существованія. Спб. 1864. т. I, 121).

10) Арх. Имп. Акад. Худ., дѣло 10/1775 г.

11) Журн. публ. собр. 5 сент. 1771 г. (Петровъ, Сборн. матер., I, 130).

12) Петровъ, Сборн. матер. I, 133.

13) Отечественныя Записки, 1824 г., XX, 521. Авторъ некролога--П. Свиньинъ, близкій другъ Алексѣева, записалъ сообщенныя имъ свѣдѣнія, вѣроятно, со словъ художника.

Ѳ. Алексѣевъ: Видъ Тверской улицы.
(Акварель изъ Эрмитажнаго Собранія).

F. Aléxéieff: La rue Tverskaïa à Moscou.
Aquarelle. (Ermitage Impérial).

14) Арх. И. Акад. Худ., дѣло 72/1774, «о профессорѣ А. П. Лосенкѣ» Листъ 58.

15) Лѣтомъ 1758 г. пріѣхалъ въ Петербургъ первый профессоръ живописи Лелорренъ (Louis Joseph Le-Lorrain, род. въ 1715 г.), членъ Парижской академіи. Онъ засталъ здѣсь Жилле (Nicolas François Gillet, род. въ 1709 г,, ум. въ 1791 г.), профессора скульптуры, тоже члена Парижской академіи, прибывшаго еще въ январѣ и успѣвшаго уже организовать классъ рисованія съ оригиналовъ. Обоихъ избрала изъ числа своихъ членовъ Парижская академія, къ которой обратился И. И. Шуваловъ. Лелорренъ привезъ съ собой своего ученика Моро (знаменитый впослѣдствіи Jean Michel Moreau le Jeune) въ качествѣ помощника по классу. Въ октябрѣ предыдущаго года былъ назначенъ и профессоръ архитектуры, Кокориновъ, но почему то ему дали только двухъ учениковъ, такъ сказать «на пробу», но уже и зимой 1758 года Шуваловъ назначилъ профессоромъ архитектуры Жака Валуа (Jacques Christophe de Vallois, maître maçon de la ville de Paris, какъ онъ самъ подписывался. См. Петровъ, Обзоръ движ. иск. 627). Лелорренъ, Жилле и Валуа произвели всѣмъ ученикамъ нѣчто въ родѣ генеральнаго экзамена и, сообразно замѣченнымъ особенностямъ, распредѣлили ихъ по тремъ классамъ. 24 марта 1759 г. Лелорренъ умеръ и Моро вернулся въ Парижъ. Шуваловъ тотчасъ же приглашаетъ новаго преподавателя Жана Дювелли (J. L. du Velly, какъ онъ подписался на контрактѣ, заключенномъ съ нимъ въ концѣ того же мѣсяца; см. Арх. Ак. Худ. 56/1759), работавшаго въ это время, надъ однимъ изъ плафоновъ Зимняго дворца. Когда Жилле и Дювелли замѣтили, что ученики сдѣлали кое какіе успѣхи, они рѣшили устроить новый классъ, въ которомъ лучшіе изъ нихъ начали рисовать съ гипса. Въ 1760 г. тѣ же Жилле и Дювелли устраиваютъ и третій классъ, гдѣ уже рисуютъ съ натуры. Въ томъ же году организуются уроки анатоміи, которой обучаетъ одинъ хирургъ. Въ мартѣ кончился срокъ службы Дювелли, взятаго Шуваловымъ очевидно только за неимѣніемъ другого, и на его мѣсто приглашается знаменитый Лагрене (Louis Jean François Lagrenée, род. въ 1724 г., ум. въ 1805 г.). По примѣру Лелоррена онъ привезъ съ собой и помощника, своего младшаго брата, впослѣдствіи тоже довольно извѣстнаго художника (Jean Jacques, род. въ 1739 г., ум. въ 1821 г.). Братья пробыли въ Академіи три года, послѣ чего ихъ смѣнилъ Торелли (Stephano Torelli, род. въ 1712 г., ум. въ 1784 г. въ Петербургѣ). Нечего и говорить о томъ, какъ невыгодно отражалась на ученикахъ эта постоянная смѣна преподавателей.

16) Арх. И. А. Х., «Дѣло о господинѣ адъюнктѣ ректорѣ Деламотѣ». 16/1775 г. Листъ 33.

17) Въ Академіи онъ ихъ пріобрѣсти во всякомъ случаѣ не могъ, т. к. былъ отправленъ за границу пенсіонеромъ уже въ 1760 г., т. е. тогда, когда только что было налажено рисованіе съ натурщика (см. французскій мемуаръ, приводимый Петровымъ въ Сборн. мат., I. 2).

18) Jean Baptiste Leprince,-род. въ 1733 г., ум. въ 1781 г., собственно историческій живописецъ, но написалъ много пейзажей; большинство его картинъ съ фигурами въ сущности тоже отличные пейзажи съ штафажемъ. Въ Зимнемъ дворцѣ написалъ цѣлый рядъ пейзажныхъ десюдепортовъ. (А. Успенскій, Матер для опис. И. Зимн. дворца, Худ. Сокр. Росс. 1906, 169),

19) А не Танкова, какъ его принято писать. Въ архивѣ Акад. Худ. есть бумага, присланная изъ конторы строенія, въ которой сообщаются нѣкоторыя свѣдѣнія о его происхожденіи, службѣ и семейномъ положеніи, въ ней онъ названъ такъ: «живописнаго художества подмастерье Иванъ Тонкой» (1/1780). Очевидно эта фамилія произносилась съ удареніемъ на концѣ Тонкой, т. е. такъ же, какъ Толстой, Рѣзвой и др. Самое архивное дѣло о немъ называется уже «Дѣло о живописцѣ Иванѣ Тонковѣ». Картины свои онъ обыкновенно подписывалъ такъ: п. И. Тонковъ, съ обозначеніемъ года. Фамилія Тонковъ постепенно превратилась въ канцелярскихъ бумагахъ въ Тонкова совершенно на такихъ основаніяхъ, на какихъ стали писать Какариновъ вмѣсто Кокориновъ, Лосенковъ и Кастентиновъ вмѣсто Лосенко и Константиновъ (Ломоносовкій зять, второй инспекторъ Академіи, смѣнившій кн. Хованскаго).

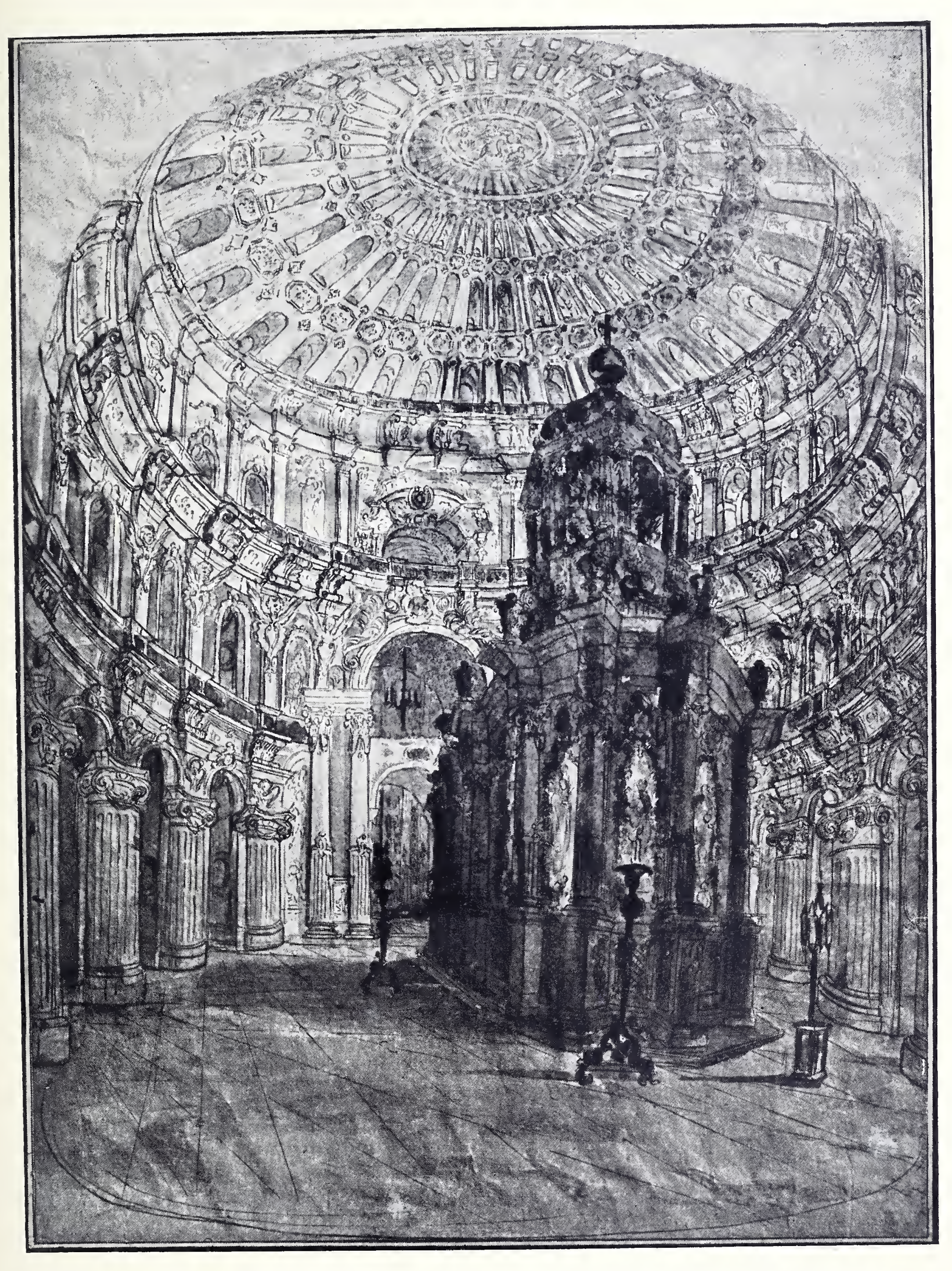
20) Этихъ двухъ Алексѣевъ Бѣльскихъ вѣчно смѣшиваютъ. Одинъ изъ нихъ—

братъ Ивана Бѣльскаго—впервые упоминается при работахъ въ старомъ Зимнемъ дворцѣ въ 1748 г. Въ слѣдующемъ году оба брата въ качествѣ подмастерiй работаютъ въ «живописной комацдѣ» Вишнякова въ Зимнемъ дворцѣ и вмѣстѣ съ ними въ той же Вишняковской командѣ работаетъ еще «живописецъ Алексѣй Бѣльскiй» (Успенскiй, Матерiалы для опис. Имп. Зимн. дворца. Худ. Сокр. Россiи, 1906 г., стр. 74). Въ томъ же году въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ работаютъ «живописные мастера Валерiани съ живописными подмастерьями Иваномъ Бѣльскимъ и Алексѣемъ Антроповымъ и Антонiй Перезинотти съ Московскими живописцами Алексѣемъ Бѣльскимъ, Петромъ Сергѣевымъ и пр.». (А. Успенскiй, Импер. Большой Царскосельскiй дворецъ. Худ. Сокр. Россiи, 1904 г., стр. 271). Ясно что здѣсь рѣчь о другомъ Алексѣѣ Бѣльскомъ. Въ архивѣ Акад. Художествъ мнѣ удалось найти свѣдѣнiе, разъясняющее нѣсколько эту путаницу. Въ 1764 г., 12 октября, Академическое собранiе разсматривало двѣ картины подмастерья «конторы строенiя Ея Величества домовъ и садовъ» Алексѣя Бѣльскаго, представленныя имъ для полученiя званiя мастера. Одна изъ нихъ изображала «урну съ цвѣтами на украшенномъ карнизѣ», а другая «проспектъ древностей римскихъ». Семью голосами противъ одного онъ былъ признанъ назначеннымъ (Арх. Ак. Худ. 29/1773). Пять лѣтъ спустя живописный мастеръ Иванъ Бѣльскiй представилъ въ собранiе Академiи образъ апостола Павла своей работы, а живописный подмастерье Алексѣй Бѣльскiй—«картушку съ написанными въ серединѣ оной русскими и французскими стихами». «Общимъ во избранiи согласiемъ» они оба признаны были назначенными. (Выписка изъ журнала общихъ собранiй. Арх. Ак. Худ. 29/1773). Очевидно, что это уже другой Бѣльскiй и можно съ увѣренностью сказать, что этотъ Алексѣй Бѣльскiй былъ братомъ Ивана; ему, какъ старшему изъ братьевъ послѣ Ивана и замѣстителю его по управленiю живописной командой, нужно было также получить званiе и оба брата отправились въ Академическое собранiе въ одинъ день. Такимъ образомъ есть основанiе думать, что извѣстныя «Руины» написаны не братомъ Ивана Бѣльскаго Алексѣемъ Ивановичемъ, а его родственнымъ, а можетъ быть только однофамильцемъ, «московскимъ живописцемъ».

Третiй братъ Ивана, Ефимъ, въ 1768 г. былъ еще подмастерьемъ.

Наконецъ у Ивана былъ сынъ Михаилъ Бѣльскiй, пенсiонеръ отправленный въ 1773 г. въ Лондонъ и оттуда переѣхавшiй въ 1775 г. въ Парижъ. За все время своего пребыванiя заграницей онъ не присылалъ въ Академiю ни репортовъ, ни картинъ, несмотря на неоднократныя напоминанiя (Арх. Акад. Худ., 28/1776). Въ 1782 г. онъ былъ еще въ Парижѣ, но уже на свой счетъ, а не пенсiонеромъ, и старикъ Бѣльскiй приносилъ въ январское собранiе Академiи 100 рублей, которые просилъ отправить его сыну (Арх. Ак. Худ., 29/1773).

21) «Risolve di seguitar la primitiva mia inclinazione a dipingere le vedute» (Арх. Ак. Худ. 38/1776). То, что мы называемъ пейзажемъ, не совсѣмъ соотвѣтствуетъ тому, что подъ этимъ словомъ понимали въ XVIII вѣкѣ. Мы настолько расширили это понятiе, что, не задумываясь, называемъ пейзажистомъ художника, всю жизнь изображающаго городскiя крыши и телефонные столбы. Наши предки были на этотъ счетъ щепетильнѣе и точнѣе и, говоря: «paysage», «Landschaft», «landscape», они имѣли въ виду только такiя картины на которыхъ изображалась природа далекая отъ города; деревья, луга и синiя дали были главнымъ содержанiемъ пейзажа. Для изображенiя городовъ существовало какъ бы особое искусство, такъ называемая «перспективная живопись», или «живопись проспектовъ». Это искусство ведетъ свое начало отъ «ландкартнаго дѣла» и тѣхъ гравированныхъ видовъ городовъ, которыми разные путешественники любили иллюстрировать свои книжки о чужихъ странахъ. Въ XVII вѣкѣ уже издаются цѣлые альбомы такихъ проспектовъ, а въ 1700 г. появился и знаменитый альбомъ Cazenobio (Карлеварися), учителя Антонiо Канале. Казенобiо (или Казанабрiо) писалъ такiе проспекты и масляными красками,—напр. Венецiанскiй видъ въ Цвингерѣ, но величайшими представителями перспективной живописи являются оба Каналетто. Алексѣевъ былъ также «перспективнымъ живописцемъ», а не пейзажистомъ, какимъ былъ напр. Семенъ Щедринъ. Типичными картинами для этого рода живописи являются у насъ Махаевскiе проспекты Романовской галереи и загороднаго дома Грейговъ «Sans ennui».



Θ. Алексѣевъ: Внутренность храма Новаго Іерусалима подъ Москвой. (Изъ собранія Эрмитажа).

F. Aléxéieff: Intérieur de l'église de la «Nouvelle Jérusalem» près Moscou. (Ermitage Impérial).

Что же касается Бѣльскаго, то онъ скорѣе «частный перспективистъ» школы Панини и ихъ послѣдователей Де-Маши, Гюбера Робера и др., писавшихъ не съ натуры, а сочинявшихъ свои картины цѣликомъ изъ головы. «Перспективисты» обыкновенно соединяли съ своей специальностью и искусство писать театральныя декораціи, а нѣкоторые были кромѣ того и архитекторами, правда довольно поверхностными и потому рѣдко рисковавшими строить крупныя зданія. Когда Алексѣевъ учился въ Академіи, все это было еще перемѣшано и дифференціація произошла позже.

22) Арх. Ак. Худ., 28/1776.

23) Такъ въ 1770 г. Академія пишетъ И. И. Шувалову, поселившемуся въ Римѣ послѣ отъѣзда изъ Россіи въ 1763 г., до (извѣстной степени вынужденнаго), прося его «чтобъ Степана Сердюкова доставить къ г. Батонію или къ г. Менсу (Рафаелю Менгсу, очевидно) естъ ли онъ примѣнилъ во Флоренціи Михайлу Вѣтошникова къ г. Пиранези Илью Нѣелова къ лучшему архитектору; Алексѣя Мелѣньтьева которой останется прежде въ Венеціи для декораціи и проспектовъ по пріездѣ вримъ клучшему гравировальщику на камняхъ»... «надѣясь несумнѣнно что Ваше Превосходительство милостивой вашей протекціею ихъ не оставитѣ и такъ какъ людей молодыхъ и не бывалыхъ еще нигдѣ полезными наставленіями слабдитѣ»... (Арх. Ак. Худ. 12/1770, листъ 40). Одновременно Академія пишетъ и нашему резиденту въ Гаагѣ кн. Дмитрію Александровичу Голицыну, прося «Гаврилу Серебрякова, Ивана Якимова и Михайлу Иванова гдѣ который изъ нихъ пожелаетъ остатся доставить къ лучшимъ мѣстамъ гдѣ славные картины фламанской школы есть и рекомендовать ихъ директорамъ тѣхъ мѣстъ, чтобъ они свободно могли съ оныхъ картинъ копировать учиться». (Тамъ же, 12/1770 л. 41).

24) Вотъ напр. образчикъ его письма: «Чувство удовлетворенія, высказанное вами по поводу пенсіонера Волкова, вполнѣ имъ заслужено; этотъ молодой человѣкъ обѣщаетъ много, такъ какъ обладаетъ вкусомъ, прилеженъ и отличается хорошимъ поведеніемъ,—я имъ очень доволенъ. Не могу этого сказать о Θедорѣ Алексѣевѣ; его неблагоразумное поведеніе нѣсколько разъ ставило меня въ необходимость дѣлать ему выговоръ, также какъ и его слабое прилежаніе, но сихъ поръ это не имѣло никакого дѣйствія; я ему передалъ ваше письмо и сдѣлалъ ему самое серьозное внушеніе, чтобы онъ принялъ мѣры къ упорядоченію своихъ денежныхъ дѣлъ, иначе ему предстоитъ къ концу своего пенсіонерства очутиться въ совершенно безвыходномъ положеніи».

25) Арх. Ак. Худ., 64/1774. Репорты заграничныхъ пенсіонеровъ. Листъ 44.

26) Какъ видно изъ отвѣтнаго письма Алексѣева это письмо было отправлено Академіей 13 января 1776 г. (Арх. Ак. Худ. 28/1776, репорты, л. 73). Въ спискѣ пенсіонеровъ за 1776 г. противъ его имени стоитъ помѣтка, что отъ него кромѣ упомянутаго выше репорта, посланнаго вскорѣ по прибытіи въ Венецію, ни писемъ, ни картинъ больше не получено. Во всемъ этомъ длинномъ спискѣ неисправнѣе Алексѣева оказался только одинъ пенсіонеръ, Михаило Бѣльскій, котораго и лишили пенсіи. (Тамъ же, 28/1776. Репорты, листъ 2).

27) Эту копію Алексѣевъ сдалъ Маруцци сейчасъ же послѣ ея окончанія, но послѣдній все не отправлялся въ Россію, отговариваясь отсутствіемъ оказіи. Онъ послалъ ее только въ мартѣ слѣдующаго года, т. е. восемь мѣсяцевъ спустя. Не получая отъ Алексѣева на свое письмо никакого отвѣта, Академія снова отправляетъ ему письмо, еще болѣе рѣшительное. По поводу него Алексѣевъ пишетъ: «теперъ получилъ въ торителное письмо мца августа 10-го числа вчемъ пишете съ великимъ выговоромъ онерадеціи вмоей должности, о чемъ я весьма сожалею будучи вы такихъ мыслей омне, но я уповаю надобросердечныя сердца моихъ начальниковъ и покровителей»... «въ протчемъ известны что трехъ годовая моя пенсія непродолжится долѣе перваго марта 1771 года,ипрошу униженно императорскую академію ежели удостоитъ осталныя денги отъ трехъ годовой пенсіи ползоватца на четвертой годъ вриме или где соблаговолитѣ». (Арх. Ак. Худ., 28/1776, репорты, л. 73) Такимъ образомъ, посылая картину, Алексѣевъ хотѣлъ не только заставить Академію забыть о его грѣхахъ, но и добиться четвертаго года пенсіонерства. (Тамъ же, 38/1786).

28) Шуваловъ проситъ при этомъ дать ему «какое либо званіе въ Академіи Ху-

дожествъ, поручивъ ему дирекцію наднашими пенсіонерами, приказать ему исполнять впредь когда я здесь не буду коммиссіи касательно художествъ. И когда ему дадите пансіону 120 или 150 ефимковъ вгодъ онъ крайне будетъ доволенъ. Онъ въ случающихся покупкахъ конечно сіе много разъ болѣе замѣнитъ: способнѣе его сыскать неможно, сверхъ его знанія человѣкъ весма добрый и честной» (Арх. Ак. Худ., 35/1771). Академія предложила Рейфенштейну подать прошеніе о его желаніи, «какъ то дѣлали раньше другіе любители», на что Рейфенштейнъ и послалъ 12 сентября 1770 г. прошеніе. 9 января 1771 г. Академія въ годичномъ собраніи постановила принять его «въ число почетныхъ общниковъ» и одновременно онъ удостоенъ «почетнымъ академикомъ и коммиссіонеромъ академіи съ произвожденіемъ за тотъ трудъ подвести скудовъ въ годъ». (Тамъ же, 35/1771, л. 8).

Этотъ Рейфенштейнъ, игравшій впослѣдствіи такую огромную роль въ исторіи нашей Академіи и руководившій втеченіе двадцати лѣтъ всѣми пенсіонерами, перебывавшими за это время въ Италіи, стоитъ того чтобы на немъ остановиться. Онъ былъ совѣтникомъ ландграфа Гессенъ-Кассельскаго и занимался, какъ любитель, самъ живописью и гравированіемъ. Шуваловъ пишетъ о немъ конференцъ-секретарю, благодаря за принятіе его въ члены Академіи: «Общая обнемъ здѣсь репютація свидѣтельствуетъ о его честности и добронравіи. Онъ по своей охотѣ изрядно грыдаруетъ, пишетъ красками, модели дѣлаетъ и составляетъ отъ стекла разныя композиціи подражая древнимъ что называется patina antiqua». (Арх. Ак. Худ., л. 4). Само собою разумѣется, что онъ не былъ «коммисіонеромъ» въ томъ смыслѣ, въ какомъ это званіе было присвоено за заграничными банкирами Гови, Маасу и другими, на обязанности которыхъ лежала лишь аккуратная выдача денегъ нашимъ пенсіонерамъ и помощь имъ по отправкѣ писемъ, картинъ, переѣздамъ моремъ и т. д. Рейфенштейнъ присылалъ въ Академію чрезвычайно обстоятельные отчеты о занятіяхъ состоявшихъ подъ его наблюденіемъ учениковъ; его письма даютъ богатый матеріалъ для исторіи нашей живописи въ концѣ XVIII вѣка, а для нѣкоторыхъ художниковъ являются чуть ли не единственнымъ источникомъ свѣдѣній. Между прочимъ какъ разъ для Итальянской эпохи Алексѣева эти письма прямо драгоцѣнны и безъ нихъ мы не знали бы кое какихъ существенныхъ подробностей о занятіяхъ Алексѣева у его Венеціанскихъ учителей и объ этихъ учителяхъ. Пенсіонеры, по пріѣздѣ въ Римъ, прежде всего обязаны были являться къ Рейфенштейну, который и направлялъ каждаго куда слѣдуетъ. Онъ выхлопатывалъ имъ право на посѣщеніе различныхъ частныхъ собраній и на копированіе въ нихъ, и наблюдалъ за ходомъ ихъ занятій, для чего они должны были періодически являться къ нему на домъ. Донесеніямъ его можно безусловно довѣрять, какъ я въ этомъ неоднократно могъ убѣждаться, сопоставляя ихъ съ различными параллельными извѣстіями. Пенсіонеры любили съ нимъ совѣтоваться и вообще относились къ нему хорошо, и впослѣдствіи въ Россіи нерѣдко вспоминали стараго «Реферщейна», какъ называетъ его Угрюмовъ. Онъ умеръ 6 октября 1793 г., какъ видно изъ письма Родчева, Причетчикова и Мартынова (тамъ же 13/1789).

29) Этотъ Тишбейнъ, которому суждено было сыграть въ судьбѣ Алексѣева такую видную роль въ Венеціи и позже въ Петербургѣ, былъ однимъ изъ членовъ многочисленной артистической семьи, давшей Германіи хорошихъ живописцевъ, архитекторовъ и скульпторовъ. (Ихъ насчитываютъ около 20 человѣкъ; см. о нихъ E. Michel «Les Tischbein» Lyon, 1881).

Ludwig Philipp Tischbein, род. въ 1744 г. въ Касселѣ и умеръ въ 1806 г. въ Петербургѣ, приходился двоюроднымъ братомъ Іоганну Фридриху Тишбейну, писавшему портреты въ Петербургѣ въ началѣ XIX вѣка. Онъ былъ девять лѣтъ въ Италіи, изъ нихъ шесть состоялъ пенсіонеромъ ландграфа Кассельскаго. Здѣсь онъ изучалъ архитектуру и театральное дѣло. Рейфенштейнъ пишетъ, что онъ познакомилъ его съ генераломъ Бауеромъ, завѣдывавшимъ театромъ въ Петербургѣ и не разъ ѣздившимъ въ Италію за оперными новинками и пѣвцами, и что Бауеру очень понравились тѣ усовершенствованія въ техникѣ театральныхъ постановокъ, которыя придумалъ Тишбейнъ. Нѣсколько лѣтъ спустя Бауеръ, вѣроятно, выписалъ его въ Петербургъ. Онъ пріѣхалъ сюда въ 1779 г. и постановка одной пьесы, для которой имъ были написаны всѣ декораціи и въ которой онъ впервые примѣнилъ свои усовершенствованія, такъ понравилась Императрицѣ, что при помощи того



Ѳ. Алексѣевъ: Наводненіе 1824 г.
(Музей Имп. Александра III).

F. Aléxéiéff: L'inondation de 1824 à St.-Pétersbourg.
(Musée Aléxandre III).



же Бауера ему поручили постройку грандіознаго театра, долженствовавшаго затмить собой всѣ больпіе европейскіе театры. Открытый наконецъ въ 1784 г. новый, такъ наз. «большой каменный театръ», дѣйствительно былъ долгое время первымъ по величинѣ въ Европѣ. Въ 1802 г. этотъ театръ былъ возобновленъ Тома до Томономъ, повидимому, съ значительными измѣненіями, но въ 1811 г. онъ сгорѣлъ и въ 1818 г. совершенно перестроенъ Модюи, опять съ значительными передѣлками. Наконецъ въ 1836 г. его снова передѣлалъ Кавосъ, тотъ самый, который передѣлывалъ всѣ императорскіе театры, притомъ, къ сожалѣнію, далеко не къ лучшему.

30) Арх. Ак. Худ., 38/1776.

31) Какъ извѣстно въ Италіи и Испаніи былъ обычай приносить картины на площади, или на паперти церквей, гдѣ публика не только знакомилась съ дебютирующими художниками, но и любовалась произведеніями своихъ давнишнихъ любимцевъ. Эти импровизованныя выставки, бывшія навѣрное живѣе и интереснѣе нашихъ современныхъ, устраивались еще и въ началѣ XIX вѣка, пока ихъ не вытѣснили различные спекулянты и организованныя художественныя общества.

32) Padre Pozze, или Pozzo, Andrea Posso (род. въ 1642 г., ум. въ 1709), знаменитый архитекторъ, бывшій іезуитомъ, авторъ великолѣпныхъ алтарей церквей «Jesuiti» и «Scalzi» въ Венеціи, создатель особаго «іезуитскаго стиля» церквей. Онъ былъ и живописцемъ, и написалъ между прочимъ плафонъ въ церкви св. Игнатія въ Римѣ. Писалъ и портреты, обыкновенно въ одинъ сеансъ, чѣмъ очень кичился. Онъ славился своими знаніями въ перспективѣ, которую считалъ краеугольнымъ камнемъ живописи и архитектуры. Его руководство къ перспективѣ пользовалось огромной популярностью и было извѣстно и нашей «Академіи Художествъ при Академіи Наукъ», предложившей Валеріани исправить имѣвшійся подъ руками нѣмецкій переводъ книги.

33) Pietro Gaspari. Венеціанской академіи, въ которой есть его картина, извѣстно только, что онъ «viveva ancora nel 1782», какъ значится на дощечкѣ подъ картиной. Картина эта называется «prospettiva» и изображаетъ лѣстницу съ іоническими колоннами, по которой разбросаны фигурки въ античныхъ одѣяніяхъ. Написана картина въ желто-сѣромъ тонѣ, въ скучной и сухой манерѣ многочисленныхъ подражателей Каналетто. Это кажется единственная сохранившаяся картина второго учителя Алексѣева, гравюръ съ его композиціи мнѣ видѣть не приходилось. Что касается, до Моретти, то ни въ одномъ изъ музеевъ не существуетъ его картинъ; очевидно это были еще болѣе жалкія пародіи на Каналетто, нежели картина Гаспари.

34) Арх. Ак. Худ., 38/1776.

35) Тамъ же, 40/1776·

36) Тамъ же, 29/1777. Репорты, л. 28.

37) Архивъ Дир. Имп. Театр., изд. 1892 г., I, 133. Какъ извѣстно главный архивъ Дирекціи сгорѣлъ при пожарѣ Большого театра въ 1811 г. и съ нимъ вѣроятно погибли всѣ документы, которые могли бы намъ освѣтить дѣятельность Алексѣева какъ декоратора. Часть оставшихся дѣлъ была издана подъ ред. В. П. Погожева, А. Е. Молчанова и К. А. Петрова; къ сожалѣнію, въ томъ, что издано, свѣдѣній объ Алексѣевѣ почти нѣтъ, если не считать приведеннаго краткаго извѣстія о поступленія его на службу, да развѣ еще о томъ, что онъ получалъ по «400 р. въ годъ, при казенной квартирѣ и дровяныхъ деньгахъ».

38) Въ одномъ только собраніи г. Бодиско въ Петербургѣ есть девять такихъ Дрезденовъ и Пирна, одинъ есть въ собраніи кн. В. Н. Долгорукова-Аргутинскаго и одинъ въ Румянцовскомъ музеѣ.

39) «Vedute della città di Dresda», альбомъ изъ тринадцати офортовъ, изданныхъ Белотто въ 1752 г. и носящихъ его монограмму В. В.

40) Свиньинъ разсказываетъ, что Алексѣевъ за каждую копію получалъ изъ Кабинета по 200 р. Большинство этихъ копій, по его словамъ, находилось въ его время въ семьѣ Зубова, которому Императрица ихъ подарила.

41) Существуютъ двѣ реплики этой картины, изъ которыхъ одна находится въ Третьяковской галереѣ, а другая въ Зимнемъ дворцѣ. Программа, надо думать,

попала въ Третьяковскую галерею, ибо она едва ли была передана во дворецъ; Алексѣевъ сдѣлалъ для Императрицы, вѣроятно, повтореніе, а оригиналъ черезъ нѣкоторое время изъ Академіи исчезъ, что, какъ извѣстно, было въ старину не въ диковинку. Помѣщенное здѣсь воспроизведеніе сдѣлано съ дворцовой картины, которая по живописи свѣтлѣе и красивѣе.

42) Петровъ, Сборн. матер. I. 333.

43) Въ 1791 г. Императрица Екатерина II приглашала его пріѣхать въ Россію, но онъ отклонилъ это предложеніе.

44) Арх. Ак. Худ., 39/1800. Всеподаннѣйшій докладъ гр. А. С. Строганова.

45) При этомъ Алексѣеву была дана особая инструкція, въ которой ему предлагается не только заниматься обученіемъ этихъ молодыхъ людей, но и слѣдить за ихъ поведеніемъ; безъ его согласія они не могли ни отлучаться, ни предпринимать какую либо работу. За 200 р., которые онъ получалъ за каждаго, онъ былъ обязанъ ихъ одѣвать и давать приличное содержаніе. По крайней мѣрѣ разъ въ полгода онъ долженъ былъ доносить о ихъ успѣхахъ; разъ въ годъ присылать ихъ работы, а послѣ трехъ лѣтъ представить уже такую работу, за которую имъ можно было дать уже званіе назначеннаго. Въ концѣ приводится для вящшей важности еще цѣлый рядъ нравоучительныхъ сентенцій общаго характера. (Арх. Ак. Худ., 39/1800).

46) Свиньинъ разсказываетъ, что одинъ «огромный видъ Кремля» былъ имъ проданъ въ Англіи за 2800 р. Вообще уже цѣны его картинъ говорятъ о ихъ невѣроятномъ успѣхѣ. Такъ, находились любители, платившіе ему по 3000 р. (за «Дворцовую набережную», и за «Биржу»—княгиня Голицына, за «Московскій Кремль»—Императоръ Александръ I). И это въ тѣ времена, когда 200 р. считались хорошей цѣной за пейзажъ! Въ «словарѣ художниковъ» Собко приведенъ довольно подробный списокъ картинъ Алексѣева этого періода, хотя здѣсь и много напутано, кое что повторяется по два раза, лишь подъ другими названіями, а кое что и прямо невѣрно. Такъ Собко думаетъ, что картина, купленная Императоромъ около 1810 г. могла быть та «которая находится съ 1823 г. въ Стар. Царскос. Дворцѣ» и изображаетъ «видъ таможней колоннады». Однако, какъ видно изъ очень ясной Алексѣевской подписи на картинѣ, она написана въ 1823 г. и тогда же поступила во дворецъ.

47) Это можно видѣть на «Кремлѣ», воспроизведенномъ здѣсь и находящемся въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ.

48) Какъ видно изъ рапорта эконома Академіи, завѣдывавшаго погребеніемъ Алексѣева, онъ долгое время страдалъ «разслабленіемъ отъ старости лѣтъ и паралічной болѣзни». Арх. Акад. Худ., 77/1824.

49) Тотъ же рапортъ эконома.



ТЕАТРЪ ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ ВЪ XVIII ВѢКѢ.

(Théatre à l'Académie des Beaux-Arts au XVIII-e siècle, par M. Bournacheff).



лавный восемнадцатый вѣкъ, вѣкъ Елисаветы Петровны и Екатерины Великой, былъ одной изъ лучшихъ страницъ исторіи русскаго искусства. Обѣ Императрицы широко покровительствовали ему. Весь блестящій Дворъ старался подражать имъ въ этомъ. Сперва лишь какъ роскошь и забава доступная Императорскому Дому, искусство, во всѣхъ его видахъ, постепенно дѣлается достояніемъ кружка лицъ, стоящихъ близко ко Двору [1]). Богатые вельможи и сановники строятъ роскошные загородные дворцы, украшаютъ ихъ картинами и скульптурными произведеніями, заводятъ собственные оркестры и театральныя труппы.

Такая роскошь требуетъ громадныхъ единовременныхъ затратъ и большихъ средствъ для ея поддержанія и не позволяетъ искусству распространяться въ широкихъ слояхъ общества.

Съ другой стороны искусство этой эпохи по своему содержанію и характеру чуждо широкимъ слоямъ общества. Оно высоко аристократично. Неисчерпаемой темой служатъ ему жизнь Царскаго Дома и Двора. Оно воспѣваетъ благодѣянія и заботы Монархини, окружающихъ ее вельможъ, придворныя торжества, длинной чредой проходящія чрезъ всю эту эпоху. Поводомъ для послѣднихъ одинаково служатъ: заключеніе

мира, пріѣздъ иностраннаго принца или «благополучное окончаніе привитія оспы» Государынѣ и Наслѣднику [2]).

Царствованіе Елисаветы Петровны ознаменовалось въ области искусства основаніемъ Императорской Академіи Художествъ.

Въ первые годы существованія Академіи внутренній строй жизни ея питомцевъ носилъ на себѣ столь своеобразный отпечатокъ, что нѣтъ возможности дѣлать какія либо сравненія съ современной намъ Академіей. Въ XVIII вѣкѣ Академія была закрытымъ училищемъ и мало чѣмъ отличалась отъ другихъ учебныхъ заведеній той эпохи. Шуваловъ, отдавая приказанія [3]) о внутреннемъ распорядкѣ въ стѣнахъ Академіи, такъ пояснялъ свою мысль Кокоринову: «какъ обыкновенно во всѣхъ училищныхъ мѣстахъ водится».

Учениковъ обучали кромѣ спеціальныхъ предметовъ правописанію, математикѣ, катехизису и пр... Педагогическій персоналъ, состоявшій большею частью изъ офицеровъ [4]), долженъ былъ слѣдить «чтобъ всѣ ученики въ 5 часовъ с постели были подняты и в половинѣ шестова в чистотѣ были приведены в зал на молитву» и «чтобъ было ученіе ихъ порядочное без шалостей и обхожденіе ихъ благопристойное» [5]). Въ описаніи одного праздника говорится, что учителя «старались наставленіями своими вливать въ молодые сердца учениковъ своих честные сентименты и благонравие» [6]).

Не взирая на такія требованія, въ стѣнахъ Академіи царилъ безпорядокъ. Вотъ что пишетъ объ этомъ въ одномъ изъ своихъ ордеровъ [30 мая 1762 г.] самъ «кураторъ» Академіи Шуваловъ: «сего дня будучи я въ Академіи усмотрелъ крайней во всемъ непорядокъ; 1] было 4 часа послѣ полудни но еще третей части учениковъ не было и офицеръ караульной сказалъ, что токмо их повещать начали, по причинѣ, что профессоры и учители поздно приходятъ, 2] на верху гдѣ живутъ ученики видѣлъ великую нечистоту..., 3] некоторые ученики босые и затемъ въ классы неходятъ».

Всѣ принимаемыя мѣры не давали однако благопріятныхъ результатовъ и безпорядки все увеличивались. Бецкой, вступивъ въ должность президента Академіи, такъ писалъ Кокоринову: «Я слышалъ, что многіе изъ учениковъ находясь в праздности не доволно без нужды по улицам шатаются, но и болшія непристойности дѣлают» [7]).

Въ XVII—XVIII вв. всѣ немногочисленныя учебныя заведенія Россіи, по примѣру Западной Европы, удѣляли много вниманія устройству ученическихъ театральныхъ представленій. Педагогика того времени придавала театру столь серьезное значеніе, что въ исторіи русской и иностранной литературы и театра мы встрѣчаемся съ вполнѣ самостоятельной областью драматическихъ произведеній, извѣстныхъ подъ названіемъ «школьной драмы». Послѣдняя обыкновенно была произведеніемъ мѣстнаго учителя риторики, піитики или другой подобной науки и разыгрывалась учениками.

Школьная драма ведетъ свое происхожденіе частью отъ мистеріи, у которой заимствовала религіозный характеръ, частью отъ «moralité».

Необходимымъ элементомъ послѣднихъ были аллегорія и символизмъ. Позднѣе, подъ вліяніемъ «возрожденія», авторы начинаютъ вводить миѳологическій элементъ.

Въ допетровскую Русь «школьная драма» проникла черезъ Польшу въ Кіевскую Духовную академію, затѣмъ при митрополитѣ Димитріи въ духовное училище въ Ростовѣ Великомъ, о чемъ сохранились вполнѣ достовѣрныя данныя. Какъ примѣръ приведемъ заглавіе одной изъ комедій сочиненной самимъ митрополитомъ Димитріемъ [8]): «Премѣна непостояннаго міра сего гордости сѣтми и маловременной жизни человѣческой уловляющая. Въ вѣчную же муку посылающая на треокаянномъ Иродѣ, за гордость ищущаго рожденнаго всѣхъ царя Христа убити. Изображенная на преславный праздникъ Рождества Христова въ Богоспасаемомъ градѣ Ростовѣ: отъ благочестивыхъ начинающихся учитися греко-латинскаго языка отроковъ. Декабря въ 24 день 1702 года».

Школьную драму мы встрѣчаемъ въ славяно-греко-латинской Академіи въ Москвѣ, гдѣ она процвѣтала въ особенности при Симеонѣ Полоцкомъ.

Начиная съ конца первой половины XVIII вѣка «школьная драма» какъ самостоятельная отрасль театральной литературы исчезаетъ. Но сценическія представленія надолго остаются въ стѣнахъ учебныхъ заведеній.

Яркимъ доказательствомъ вышесказаннаго служатъ историческія данныя о кадетскомъ Шляхетномъ корпусѣ. Это учебное заведеніе сыграло громадную роль въ исторіи русскаго театра. Питомцевъ корпуса «непременно въ свободные послѣ классовъ часы тражедіи обучали». Ими же разыгрывались пьесы не только въ стѣнахъ корпуса, но и на театрѣ Зимняго и Петергофскаго дворцовъ. Въ этотъ же корпусъ были опредѣлены для обученія Дмитревскій, Григорій и Ѳедоръ Волковы и другіе извѣстные актеры [9]).

Мы имѣемъ также нѣкоторыя свѣдѣнія о театральныхъ представленіяхъ «при обществѣ благородныхъ дѣвицъ» [Смольный институтъ]. Въ архивѣ Академіи Художествъ сохранились слѣдующія интересныя данныя [10]) по этому вопросу. «По согласію академіи господина президента, господину инспектору отпустить на нѣсколько мѣсяцевъ учениковъ Якова Герасимова и Федора Матвѣева къ италіанскому художнику театральныхъ декорацій находящемуся при обществѣ благородныхъ дѣвицъ для пріобученія ихъ тому художеству». Несомнѣнно, что «италіанскій художникъ театральныхъ декорацій» былъ приглашенъ въ Общество Благородныхъ Дѣвицъ не только для обученія этому художеству, но также и для писанія декорацій для спектаклей.

Императорская Академія Художествъ стояла, несомнѣнно, ближе Кіевской духовной академіи, Ростовскаго училища, Шляхетнаго корпуса и другихъ учебныхъ заведеній къ искусству и тѣмъ самымъ къ театру. Поэтому можно было бы предположить, что начальство Академіи Художествъ съ самаго начала введетъ въ программу театральныя представленія.

Между тѣмъ мы видимъ какъ разъ обратное. Учрежденіе театра

при Академіи Художествъ относится къ 1764 году, т. е. шестому ея существованія.

Изъ приводимаго далѣе документа видно, что ученики выразили желаніе устроить театръ. Начальство, изыскивая мѣры къ водворенію порядка и отвлеченію юношей отъ «недозволяемыхъ шалостей», согласилось «по желанію ихъ дозволить играть комедіи и трагедіи при Академіи Художествъ».

Такимъ образомъ театръ при Академіи обязанъ своимъ существованіемъ тѣмъ самымъ ученикамъ, которые были «босыми и въ классъ не ходили» и «находясь въ праздности безъ нужды по улицамъ шатались».

Снисходя на просьбы учениковъ, Бецкой въ ордерѣ [11]) на имя Кокоринова писалъ: «Для отвращенія мыслей ученическихъ во время праздное отъ скуки причиняющей угрюмость и для недопущенія ихъ до самыхъ недозволяемыхъ шалостей: по желанію ихъ дозволить играть комедіи и трагедіи при Академіи Художествъ; чего ради небольшой театръ приказать сдѣлать въ удобномъ мѣстѣ, такъ же и принадлежащія къ тому приготовленія какъ въ платье такъ и въ декораціи изъ экономической суммы, не болѣе на то употребя трехъ сотъ рублевъ. Но чтобъ сіе только служило собственно для Академіи, а не для постороннихъ людей».

Въ этомъ ордерѣ предусмотрѣны и предрѣшены всѣ вопросы, которые могли возникнуть при устройствѣ театральныхъ представленій.

Цѣль театра была чисто педагогическая, а не художественная, чего можно было бы требовать въ данномъ случаѣ отъ Академіи Художествъ, какъ единственнаго въ то время разсадника искусствъ. Правда, средства, кажущіяся на нашъ взглядъ столь незначительными, для того времени были очень велики [12]) и позволяли обставить спектакли съ полной роскошью и, во всякомъ случаѣ, не въ ущербъ художественнымъ требованіямъ. Къ тому же расходы значительно уменьшались тѣмъ, что большая часть костюмовъ была передана изъ Придворной Конторы.

Ордеръ Бецкого ясно указываетъ, что театръ служилъ «собственно для Академіи, а не для постороннихъ людей». Но трудно предположить, чтобъ въ то патріархальное время въ число зрителей не допускались близкіе и дальніе родственники начальства и преподавателей со своими знакомыми, «чадами и домочадцами», приживалками, карлами, арапками. Такъ отправлялись въ XVIII вѣкѣ на всевозможныя празднества.

Въ какомъ залѣ Академіи былъ устроенъ театръ: нельзя указать даже предположительно. Несомнѣнно одно—сцена носила характеръ домашней и могла легко разбираться. Такъ для одного изъ торжествъ Совѣтъ постановилъ «изъ залы вкоторой нынѣ состоитъ театръ по приторгованной цѣнѣ за 64 ру приказать перенесть оной въ удобное мѣсто, а въ августе поставить по прежнему».

Въ числѣ зданій отведенныхъ подъ Академію былъ также «взятый домъ отъ россійскова театра» [Головкинскій домъ]. Но несомнѣнно, что спектакли происходили не въ этомъ помѣщеніи. Такой фактъ въ ордерѣ Бецкого былъ бы отмѣченъ ясно. Между тѣмъ изъ него видно, что выборъ мѣста подъ Академическій театръ былъ предоставленъ усмотрѣнію Кокоринова [13]).

Вслѣдъ за разрѣшеніемъ начальства устроить театръ началась усиленная подготовка къ первому спектаклю. 19 февраля адъюнктъ Гаврила Козловъ донесъ [14]), что подряженные для исправленія театральной декораціи «живописцы Илья Павловъ, Иванъ Крыловъ, золотарь Яковъ Кобяскій помянутую работу окончили надлѣжащимъ порядкомъ и за оное надлѣжитъ отъ академіи имъ заплатить девять рублевъ». Костюмы тоже спѣшно готовились, причемъ этимъ вопросомъ завѣдывали ученики Семенъ Шуговъ и Иванъ Лапинъ. Послѣдній былъ впослѣдствіи актеромъ придворнаго театра, исполнялъ роли любовниковъ въ трагедіяхъ и комедіяхъ и получалъ за это 350 рублей въ годъ [15]). Поданное этими учениками требованіе [16]) о выдачѣ необходимыхъ костюмовъ весьма важно, какъ документъ, точно устанавливающій первоначальный репертуаръ. Приводимъ его полностью:

В҃ь Императорскую академію художествъ
требованіе.

Потребно для камѣди амфитриона театралного римскова платья одну пару такую жъ какъ синавова, для камедіи школы мужей сганарелское, двѣ пары женских одно для любовницы, другое для служанки, для старика одну пару, для лакѣя одну жъ пару.

Семенъ Шуговъ.
Іванъ Лапинъ.

Марта 12 дня 1764 года.

Слѣдовательно можно съ точностью установить, что первой пьесой, разыгранной учениками на «академическомъ театрѣ», была трагедія Сумарокова «Синавъ и Труворъ». Иначе трудно объяснить откуда ученикамъ могъ быть извѣстенъ костюмъ «Синава».

Этотъ документъ важенъ еще какъ доказательство полнаго смѣшенія эпохъ и народовъ и отсутствія исторической правдивости въ постановочной части русскаго театра въ XVIII вѣкѣ. Въ то время такое смѣшеніе костюмовъ разныхъ временъ и странъ господствовало не только въ Россіи, но и въ западной Европѣ.

Слѣдующими пьесами были Мольеровскія комедіи: «Амфитріонъ» въ переводѣ капитана Свистунова [17]) и «Школа мужей»—Ивана Кропотова [18]).

Свѣдѣнія о дальнѣйшемъ репертуарѣ этого года совершенно отсутствуютъ. Между тѣмъ представленія давались очень часто. Такъ за три мѣсяца существованія театра однихъ «гвоздей принято было пять тысячь которыя и употреблены вросходъ для декорацієвъ и іллюминаціи» [19]), а въ декабрѣ Лапинъ покупаетъ у купца Никонова «для шитья театральнаго платья десять аршинъ алаго стамеду и пятнадцать аршинъ голубаго, да по двадцати аршинъ мишурнаго краснаго трехъ сортовъ голуну» всего на 22 р. 40 к. [20]).

Въ слѣдующемъ 1765 году театральный гардеробъ Академическаго театра былъ пополненъ изъ запасовъ Придворной Конторы. Ученикъ Лапинъ принялъ оттуда подъ росписку «оперическаго интермедианскаго и Балетнаго платья». Это же платье было имъ сдано ученику Өедору

Гордѣеву. Приведемъ описаніе [21]) нѣсколькихъ костюмовъ въ достаточной степени иллюстрирующихъ обстановочную часть театра въ XVIII вѣкѣ.

1) Манта атласная белая писанная краскои обложена красным позументом и бахромою белою.

2) Кафтан зеленый атласный выкладенъ канителными белыми фигурами, средним белым гасом и блесками кругомъ обложенъ мишурною бахромою белою.

3) Шлепфъ малинкой глазетовой белой выкладенъ высечкою голубою издвумя кистями красными мишурными.

4) Корсетъ и юпка канфовые кафенные выкладены белою сеткою и зделанными изъ канители пуговицами.

5) Два шлафора турецких голубые канфовые выкладены краснымъ уским гасом.

Приведенныхъ образцовъ достаточно, чтобъ убѣдиться въ богатствѣ и роскоши обстановки.

Подраздѣленіе принятаго Лапнымъ платья на «оперическое, интермедиапское и балетное» доказываетъ на исполненіе произведеній всѣхъ трехъ родовъ сценическаго искусства на Академическомъ театрѣ. Репертуаръ его остается для насъ почти неизвѣстнымъ. Но, конечно, онъ по характеру своему былъ тождественъ репертуару придворнаго театра и любительскихъ спектаклей. Въ эту эпоху въ большой модѣ были русскія и иностранныя пьесы ложно-классиковъ, комедіи Мольера и миѳологическіе балеты.

Въ 1767 году 15-го іюля въ день публичнаго собранія [22]) былъ устроенъ концертъ и «классъ танцованія». Осенью того же года былъ поставленъ спектакль. Согласно директорскому опредѣленію [23]) «на покупку инструментов музыкальных и на театръ» были употреблены деньги, вырученныя отъ продажи «старых праздничных мундировъ».

Лѣтомъ слѣдующаго года для предстоявшаго празднества театръ былъ временно убранъ и перенесенъ въ удобное мѣсто. Въ августѣ онъ былъ поставленъ «по прежнему» [24]). Въноябрѣ мѣсяцѣ по случаю благополучнаго окончанія привитія оспы Государынѣ и Наслѣднику было устроено празднество, но безъ спектакля [25]). Программа празднества была очень типична для описываемой эпохи «въ полудни собравъ шестьдесятъ нищихъ жещинъ дать онымъ обѣденный столъ въ воспитательномъ домѣ при которомъ служить юношеству 1-го и 2-го возраста, по окончаніи же стола въвесть ихъ въ компаты воспитанниковъ въ которыхъ юношество каждой изъ сихъ нищихъ дадутъ по десяти копѣекъ. Пополудни въ 5-мъ часу быть балу». На 2-ой день въ то же время была назначена въ Академіи «асамблея», на 3-ій день балъ и иллюминація.

Обращаясь къ составу лицъ, обучавшихъ въ описываемый періодъ времени юношей разнымъ отраслямъ сценическаго искусства, мы видимъ, что преподавателемъ пѣнія состоялъ «вольной музыкантъ Сичкаревъ», а театральнаго искусства «комедіантъ Шумскій», извѣстный актеръ и сподвижникъ Волкова и Дмитревскаго по театру. Имя Шумскаго, какъ преподавателя театральнаго искусства, позволяетъ предполагать, что

ученическій театръ Академіи въ это время былъ на должной высотѣ. Шумскій обучалъ учениковъ безплатно. За нимъ каждый разъ посылалась отъ Академіи карета, за наемъ которой уплачивалось «изъ суммы полученной за проданные ученическіе ветхіе одежды» [26]).

Учителемъ танцевъ былъ Дмитрій Волковъ. Въ январѣ 1767 года этому «танцмейстеру» было объявлено «что онъ болѣе для ученія танцованія какъ въ академіи такъ и въ воспитательномъ училище ненадобенъ». На его мѣсто былъ приглашенъ «придворнаго театра фигурантъ» Лаконте. Черезъ два года онъ былъ уволенъ «понеприлѣжности» и замѣненъ танцмейстеромъ Морелли [27]). Съ 1-го марта 1770 года по февраль 1789 — преподавателемъ танцевъ былъ Жирардъ съ окладомъ въ 500 рублей въ годъ. Имя послѣдняго какъ устроителя «разныхъ представленій» часто встрѣчается въ описаніяхъ празднествъ. Этотъ талантливый танцмейстеръ имѣлъ очень скверную привычку быть постоянно въ долгу. Въ архивѣ Академіи сохранилось 2 дѣла о немъ [1773 г. № 71 и 1779 г. № 36], которыя состоятъ почти исключительно изъ нѣсколькихъ десятковъ неоплаченныхъ счетовъ и векселей. Свой уходъ изъ Академіи Жирардъ мотивировалъ отъѣздомъ въ Москву, куда онъ ѣхалъ искать счастья [améliorer son sort]. Академія выдала ему свидѣтельство въ томъ, что онъ состоялъ «при обученіи учениковъ танцованію менуетовъ, контрадансовъ, польскихъ и балетовъ и во все время бытности его въ академіи должность свою исправлялъ со всякимъ раченіемъ». Въ качествѣ преподавателя «для обученія учениковъ при театре декламаціи» [pour enseigner l'art du comedien, tant pour la declamation, que pour le geste theatral] предлагалъ свои услуги французъ Пошетъ, но ему въ этомъ было отказано [28]).

Свѣдѣнія о спектакляхъ за дальнѣйшее время очень незначительны. Живописецъ Иванъ Танковъ подаетъ прошеніе [29]) о выдачѣ ему вознагражденія за трудъ «при театре у писанія декорацій», куда онъ былъ приставленъ Кокориновымъ. Совѣтъ Академіи опредѣлилъ: «занаписаніе декорацієвъ для театра академическаго приказать эконому выдать оному живописцу въ награжденіе десять рублей», за работу съ 6-го ноября 1771 года по 20 февраля 1772 года.

Въ 1773 году по случаю придворныхъ торжествъ были исполнены балетъ, комедія и концертъ. Что именно было представлено въ этотъ вечеръ—неизвѣстно [30]).

Вполнѣ возможно, что декораціи для этого спектакля писалъ снова тотъ же «Іванъ Тонковъ», въ сотрудничествѣ съ ФедоромъДаниловвымъ, такъ какъ въ феврал 1774 года Совѣтъ Академіи награждаетъ этихъ живописцевъ «за театръ» [31]).

Лѣтомъ 1774 и 1776 гг. въ день Іоанна Крестителя были устроены «въ саду разныя представленія по указанію танцмейстера Жирарда». Въ чемъ состояли упоминаемыя «разныя представленія» неизвѣстно. Среди издержекъ указывается на «покупку березокъ, ельнику, брусьевъ и прочаго» и на «заплату посторонним музыкантамъ». Осенью 1776 года къ публичному собранію «въ который день посѣтить Академію намѣрены Ихъ Імператорскіе Высочества» готовились спектакль и иллюминація. Къ этому дню было рѣшено «для составленія полнаго оркестра нанять сухо-

путнаго шляхетнаго кадетскаго корпуса музыканта Балахнина съ товарищи». Каждому музыканту было уплачено по 1 рублю за каждый вечеръ «игранія какъ во время пробъ такъ и въ самой день театральныхъ дѣйствій». Спектакль состоялся 17 октября, причемъ танцмейстеръ Жирардъ поднесъ Ихъ Высочествамъ «исправленную изъ своихъ матеріаловъ карзину съ букетомъ» [32]).

Въ январѣ слѣдующаго года тотъ же ловкій «танцмейстеръ» представляетъ Совѣту программу новаго балета: «Разсвѣщеніе бывшаго хаоса» въ слѣдующей запискѣ:

«Grand Ballet proposé par M.-r Girard pour le Carnaval prochain, qui commencera par la représentation du développement du Cahos, pour amener insensiblement et allegoriquement les changemens surprenans arrivés dans la Russie sous le Règne de Pierre premier de glorieuse memoire, et notamment sous celui de l'Auguste Impératrice qui gouverne aujourd'hui cet Empire, et qui la rendu celébre par les grands Etablissemens qu'on y trouve, et par la protection décidée qu'Elle accorde aux Beaux Arts qui lui doivent leur naissance».

Ils faudra pour ce Ballet plusieures nouvelles décorations, et quantité d'habits d'une matiére plus solide que la toile.

Балетъ былъ исполненъ во время «карнавала». Для него были написаны новыя декораціи, сшиты костюмы и приглашенъ оркестръ [33]).

24-го іюня академикъ Гордѣевъ и Жирардъ устраиваютъ «разныя представленія» съ музыкой, для чего приглашаютъ «малое число постороннихъ музыкантовъ» [34]).

Въ 1778 году послучаю придворнаго праздника была устроена «великолепная иллюминація съ аллегорическими транспорантами». Подготовленіе шло спѣшно «какъ днемъ такъ и при свечах». Къ этому же дню готовился спектакль, причемъ «при исправленіи театральныхъ работ» находился живописецъ Александръ Трифоновъ [35]).

Купленныя въ 1779 году послѣ смерти капельмейстера Раупаха «музыкальныя сочиненіи» даютъ нѣкоторое освѣщеніе репертуара Академическаго театра. Среди нихъ мы находимъ 18 полныхъ балетовъ и 3 неоконченныхъ. Вполнѣ вѣроятно, что нѣкоторые изъ нихъ были исполнены не только учениками Академіи, но и придворными танцовщиками на театрѣ или любителями изъ высшаго общества. Участіе послѣднихъ было въ XVIII вѣкѣ въ большой модѣ и въ балетахъ танцовали не только знатныя лица, но и особы Императорскаго Дома и даже Наслѣдникъ престола.

Списокъ балетовъ настолько интересенъ, что мы приводимъ его полностью:

Ballets	Nro
Andromede et Persèe	1
Intigono Primo	2
Intigono Secondo	3
Infelice Fortunati	4
Enée et Lavinie. *Hero Pantomine*	5
Semele et Jupiter. *H: P:*	6
Le jeu de l'Amour	7

La Force de l'Amour. *H: P:*	8
Le Faune enchenée	9
Les Vilageoises Malicieuses	10
La Forza Humilieta	11
Sine Nomen	12
La Vauluble attrappée	13
L'jnfidelité de couverte	14
Armida	15
Le desespoir d'Armide	16
Sine Nomen.	17
Diana non Partito	18

Ballets, welche nicht ganz sindt

Lucius Verus
l'Enlevement de l' Europa,
le finnois jaloux [36]).

Дальнѣйшая исторія театра при Академіи теряется до 1789 года. Въ этомъ году покинулъ Академію Жирардъ, обучавшій впродолженіе почти 20 лѣтъ учениковъ разнымъ танцамъ, па и балетамъ. Его мѣсто занялъ танцмейстеръ Иванъ Кусковъ. Онъ обучалъ юношество не только танцамъ, но и «театральнымъ балетамъ» [37]). Въ это же время учитель рисовальнаго класса Николай Фоняевъ обучалъ учениковъ «театральнымъ представленіямъ» [38]). Слѣдовательно, на «академическомъ театрѣ» спектакли не прекращались и драматическія представленія чередовались съ «театральными балетами». Въ 1795 году Кусковъ ушелъ и на его мѣсто былъ приглашенъ «танцовальной же учитель» Андрей Серповъ [39]).

Въ январѣ 1798 года именнымъ Высочайшимъ повелѣніемъ «академическій театръ» былъ отданъ «для представленія спектаклей вольнымъ нѣмецкимъ актерамъ» во главѣ которыхъ стоялъ Рундталеръ [40]).

Въ XIX вѣкѣ театръ Академіи не разъ возобновлялся, но характеръ его былъ совершенно иной.

Музыка въ стѣнахъ Академіи играла не малую роль. Кромѣ учениковъ Академіи иногда приглашались наемные музыканты. Такъ въ 1765 г., 7-го іюля, для «торжества інавгураціи» въ одной изъ залъ находился оркестръ изъ «девяносто пяти камеръ музыкантовъ и двора Ея Императорскаго Величества пѣвчихъ». Вся церемонія въ нѣкоторыхъ мѣстахъ сопровождалась пальбой «сьяхтъ ізъ пушек прінграніи на балконах труб и литавръ». При вступленіи Государыни въ среднюю залу «начался хоръ вокальной і инструментальной музыки».

Концерты устраивались также очень часто. Въ программахъ публичныхъ Собраній Академіи часто встрѣчается выраженіе «въ которое время начинается концертъ въ средней Залe».

Въ 1778 году по случаю рожденія Великаго Князя Александра Павловича, совѣтъ рѣшилъ устроить «на Невѣ предъ академіею и по третѣй линіи великолѣпную иллюминацію съ аллегорическими транспарантами». Это празднество также сопровождалось «публичнымъ играніемъ музыкантовъ».

Ученики Академіи обучались очень серьезно музыкѣ. Въ ноябрѣ 1774 года Петръ Скоковъ и Николай Давыдовъ отправлены для обученія къ «учителю клавикордной музыки Буиніи». Буиніи былъ въ то время преподавателемъ при Обществѣ Благородныхъ Дѣвицъ. Черезъ два года къ тому же «италіанскому музыканту Буинію» посылается новый ученикъ Ипатьевъ. Скоковъ въ это время еще находился на обученіи у «клавикордной музыки». Правда, на слѣдующій годъ Совѣтъ нашелъ нужнымъ отказать Буинію, «въ разсужденіи усмотрѣнныхъ не малыхъ затрудненій» въ содержаніи двухъ учениковъ Ипатьева и Скокова. Въ то же время былъ отстраненъ отъ должности учитель вокальной музыки Гандке «по причинѣ малыхъ успѣховъ приносимыхъ въ музыкальномъ классѣ». На его мѣсто въ сентябрѣ 1777 года былъ назначенъ «капельмейстеромъ музыкальнаго класса» Раупахъ. Должно быть по его просьбѣ начальство Академіи купило на слѣдующій годъ «19 опер комическихъ». Деньги были уплочены ихъ владѣльцу «гуверніору» Демюръ, а «оперныя музыканты» отданы для употребленія въ музыкальномъ классѣ [41]).

Насколько начальство Академіи обращало вниманіе на постановку музыкальнаго образованія, видно изъ слѣдующаго факта. Въ числѣ выпущенныхъ въ 1782 году учениковъ Евгеній Фоминъ выказалъ «превосходные успѣхи въ музыкѣ». Но такъ какъ за это искусство не полагалось по уставу никакой награды то Совѣтъ постановилъ: «выдать ему, другимъ не въ образецъ, вмѣсто золотой мѣдали пятдесятъ рублей». Скоковъ и Фоминъ были впослѣдствіи извѣстными композиторами [42]).

Данныя объ обученіи учениковъ музыкѣ за послѣдующіе годы почти отсутствуютъ. Но таковое продолжалось безпрерывно, такъ какъ капельмейстеръ Раупахъ находился на службѣ при Академіи до 1779 года. Послѣ его смерти поступило: «Въ высокопочтенный совѣтъ отъ венеціанскаго уроженца Блазіусъ Антонъ Сартори, покорное прошеніе». Онъ ходатайствовалъ объ опредѣленіи его на «капельмейстерскую вакансію для обученія юношества какъ въ композиціи, такъ вокальной и инструментальной кловикордной музыки». 11 апрѣля 1782 г. «не за каковымъ либо порокомъ, а по собственному прошенію» онъ былъ уволенъ отъ Академіи [43]). Кромѣ того при оркестрѣ еще въ 1794 году находился мастеръ Гелтъ «для починки музыкальныхъ инструментовъ».

Въ 1797 году въ Академію были переведены изъ «корпуса чужестранныхъ единовѣрцевъ музыкантовъ десять человѣкъ съ инструментами» [44]).

Уничтоженіе въ 1798 году «ученическаго театра» не повліяло на музыкальное обученіе. По прежнему всѣ публичныя собранія и торжества сопровождались вокальной и инструментальной музыкой» вольнонаемнаго оркестра и «учениковъ музыкальнаго класса» [45]).

Не меньше вниманія обращалось на обученіе учениковъ танцамъ.

Весьма странно, что обученіе письму театральныхъ декорацій было поставлено очень слабо. При Академіи не было спеціальнаго учителя по этому предмету и начальство принуждено было отсылать учениковъ въ различныя учрежденія для изученія этого искусства. Такъ въ февралѣ 1765 года Академія обращается въ Придворную Контору съ слѣдующей просьбой: «Для Імѣющагося при Імператорской академіи художествъ

театра и других в случаяхъ надобностей надлѣжитъ обучить одного ученика машинному искуству и декорацiям, по занеимѣнiемъ при академiи художествъ такого мастера, соблаговолилаб Ея Императорскаго Величества придворная контора приказать находящемуся при придворномъ театре машинисту Габриелю Дюкло посланнаго при сем от академiи ученика Якова Алексѣева означенному искуству обучать препоруча онаго ученика ему господину Дюкло с тѣмъ чтоб при нем и жил, которому обучатся у него два года и семь мѣсяцевъ» [46]). Почему Алексѣеву былъ указанъ заранѣе такой странный срокъ, непонятно. Петровъ въ приложенiи къ «Сборнику матерiаловъ для исторiи Императорской Академiи Художествъ» говоритъ, что Алексѣевъ «по несклонности къ механикѣ сознанной самимъ учившимся, черезъ 2 года 7 мѣсяцевъ взятъ обратно». Откуда онъ заимствуетъ этотъ фактъ—неизвѣстно. Во всякомъ случаѣ онъ противорѣчитъ приведенному документу, въ которомъ срокъ обученiя предусмотрѣнъ при отдачѣ Алексѣва къ Габрiелю Дюкло [47]). Черезъ нѣсколько лѣтъ Академiя прибѣгаетъ къ тому же средству, но на этотъ разъ опредѣляетъ учениковъ Якова Герасимова и Федора Матвѣева «къ италiанскому художнику театральныхъ декорацiй находящемуся при обществѣ благородныхъ дѣвицъ» [48]).

Въ остальное время ученики Академiи пишутъ декорацiи самоучками, безъ надлежащей подготовки въ техникѣ театральныхъ декорацiй.

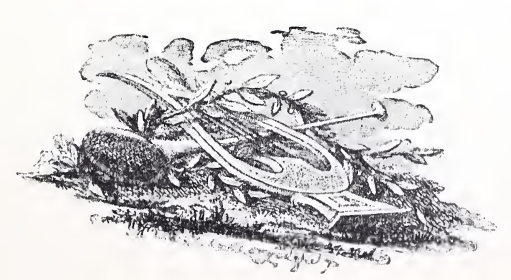
Остается еще указать, что въ числѣ архитектурныхъ программъ, задаваемыхъ Академiей, часто встрѣчались задачи по архитектурѣ театра. Для примѣра приведемъ архитектора Францiска Вильстера, удостоеннаго въ «назначенные» за исполненную имъ задачу: «планъ, фасадъ и профиль публичнаго театра, который бы могъ вмѣстить до тысячи человѣкъ».

«Композицiю представляющую театръ» исполняли также и ученики Академiи. Въ 1774 году архитектурнаго класса ученики Михаилъ Кисельниковъ и Михаилъ Березинъ были удостоены за вышеназванныя «композицiи» серебряныхъ медалей.

Свой интересъ и вниманiе къ театру Академiя выразила въ принятiи въ 1767 году въ число Академиковъ «придворнаго театральнаго живописца г. Перезинотти и въ 1794 году въ избранiи почетнымъ вольнымъ общникомъ извѣстнаго живописца декорацiй Гонзаго» [49]).

Театръ Академiи Художествъ въ XVIII вѣкѣ не оказалъ влiянiя на театральное дѣло въ Россiи. Но тѣмъ не менѣе страницы его исторiи, украшенныя именами Шумскаго, Раупаха и Сартори, заслуживаютъ вниманiя лѣтописца XVIII столѣтiя.

М. Бурнашевъ.





ПРИМѢЧАНІЯ:

1) Такъ напримѣръ дебютъ извѣстнаго артиста Волкова былъ «въ присутствіи Ея Императорскаго Величества и нѣкоторыхъ знатныхъ персонъ, а не публично». (Кам. фурьер. журн., 1752 г.).

2) Петровъ, Сборникъ матерьял. для исторіи Имп. Ак. Худ., I т., 183 стр.

3) Тамъ же, I т., 55 стр. (Ордеръ отъ 7 сентября 1762 г.).

4) Тамъ же, I т., 51 стр. (Ордеръ отъ 30 мая 1762 г.).

5) Тамъ же, I т., 52—53 стр. (Ордеръ Мордвинову).

6) Тамъ же, I т., 100 стр.

7) Тамъ же, I т., 78 стр.

8) Рукопись Ростовскаго музея церковныхъ древностей, № 68. (Оп. А. А. Титова).

9) Карабановъ, Исторія перваго кадетскаго корпуса; П. Араповъ, Лѣтопись русскаго театра; Лонгиновъ, Русскій театръ въ Петербургѣ и Москвѣ за 1749—1774 гг. (прил. къ XXIII т. Зап. Имп. Ак. Наукъ, № 2); Дризенъ, бар. Н. В., Матерьялы для исторіи русскаго театра; его же, Стопятидесятилѣтіе ИМП. театровъ.

10) Петровъ, Сб. мат., I т. 213 стр.

11) Архивъ Имп. Академіи Художествъ, 1764 г., 46.

12) Бюджетъ учрежденнаго Именнымъ указомъ отъ 30 августа 1756 года театра ограничивался 5000 руб. Въ этотъ счетъ входило жалованье директору въ размѣрѣ 1000 рублей.

13) Петровъ, Сб. мат., I т., 68 и 180 стр.

14) Архивъ Имп. Ак. Худ., 1764 г., 52.

15) П. Араповъ, Лѣт. Русск. т., 83 стр.

16) Архивъ Имп. Ак. Худ., 1764 г. 52.

17) «Намеренъ я издать въ печать переведенную мною съ французскаго языка комедію называемую Амфитріонъ. Того рода Сухопутной шляхетной Кадетской корпусъ прошу, дабы повелѣно было въ типографіи онаго Корпуса напечатать на собственной моей бумагѣ тысячу двести экземпляровъ. Капитанъ И. Свистуновъ». (Арх. 1-го кад. корп., 1761 г. № 82—3464).

18) «Школа мужей» помѣщена въ книгѣ подъ заглавіемъ «Комедія | изъ театра | Господина Моліера | переведенныя | Иваномъ Кропотовымъ | томъ первый | Печатано при Императорскомъ Московскомъ университетѣ» (Петровъ, Сб. мат., I т., прим. 736 стр.).

19) Арх. Имп. Ак. Худ., 1764 г., 52.

20) Тамъ же 1764 г., 64.

21) Тамъ же 1765 г.. 35.

22) Петровъ, Сб. мат., I т. 177—179 стр.

23) Отъ 25 августа. Арх. Имп. Ак. Худ., 1767 г., 28.

24) Петровъ, Сб. мат., I т. 180 стр.

25) Тамъ же, I т., 183 стр.

26) Арх. Имп. Ак. Худ., 1769 г., 9.

27) Тамъ же, 1769 г., 7.

28) Тамъ же, 1772 г., 10.

29) Тамъ же, 1772 г., 14.

30) Числится по описи за № 42 (подлинное было потеряно).

31) Тамъ же 1774 г., 8.

32) Петровъ, Сб. мат., I т. 212—215 стр.

33) Арх. Имп. Ак. Худ., 1774 г., 4. «Къ наступающему карнавалу по апробаціи господина президента устроить на академическомъ театрѣ балетъ представляющіи разсвѣщеніе бывшаго хаоса для аллегорическаго изъявленія достославныхъ въ россіи перемѣнъ произведенныхъ подскипетромъ безсмертныя славы достоійныя памяти Государя Императора Петра Великаго, а особливо во время нынѣшняго государствованія всемилостивѣйшей государыни Імператрицы».

34) Петровъ, Сб. мат., I т., 221 стр.

35) Арх. Имп. Ак. Худ. 1778 г., 3.

36) Тамъ же 1779 г., 29.

37) Тамъ же 1790 г., 3.

38) Петровъ, Сб. мат., I т., 304 стр.

39) Арх. Имп. Ак. Худ. 1795 г., 11.

40) Тамъ же, 1798 г., 5.

41) Арх. Имп. Ак. Худ., 1778 г., 17.

42) Араповъ, 126 стр.

43) Арх. Имп. Ак. Худ. 1779 г., 4.

44) Петровъ, Сб. мат., I т. 100, 177—179, 207, 213, 220, 224, 225 и 253 стр.

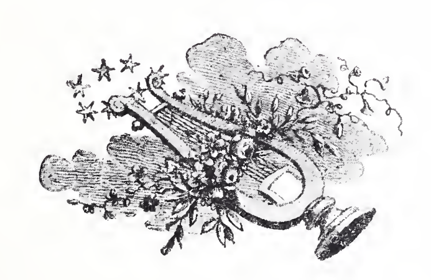
45) Тамъ же, I т. 487 стр. и II т. 261 стр.

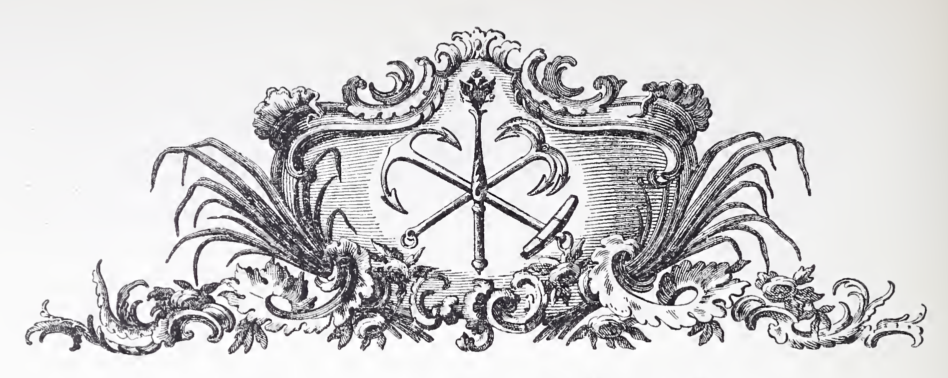
46) Тамъ же, I т., 82 стр.

47) Петровъ, Сб. мат., I т., прил. 746 стр.

48) Смотри примѣчаніе 10-ое къ этой статьѣ.

49) Петровъ, Сб. мат., I т., 114, 135, 289, 332—4 стр.





Гербъ Санктпетербурга, нарисованный Махаевымъ на проспектахъ, изданъ въ 1753 году.
Vignette aux armoiries de St.-Pétersbourg,—par Mahaef (1753).

«АКАД. НАУКЪ ЛАНДКАРТ. ГРАВ. И ВЪ ПЕРСПЕКТИВѢ М. МИХАЙЛА МАХАЕВЪ» и ЧЕТЫРЕ ИЗОБРАЖЕНІЯ ЗНАТНѢЙШИХЪ ПРОСПЕКТОВЪ СТОЛИЧНАГО ГОРОДА САНКТПЕТЕРБУРГА, СНЯТЫЕ ИМЪ И АППРОБОВАННЫЕ ГГ. І. ВАЛЕРІАНИ И Я. ШТЕЛИНОМЪ.

(Изъ собр. кн. Н. С. Долгорукаго).

Le graveur de l'Académie des Sciences, perspectiviste maître Michel Mahaef, et quatre vues de la ville de S-t Pétersbourg, dessinées par lui et approuvées par M. M. J. Valeriani et J. Stehlin.

(Collection du prince N. Dolgorouky).

Par Th. Baerenstamm.

Посвященные «Елисаветѣ I Всероссійской Императрицѣ, Петра Великаго дщери» двѣнадцать проспектовъ, изданные въ 1753 году Академіей Наукъ и Художествъ при планѣ «столичнаго города Санктпетербурга», даютъ намъ цѣнный матеріалъ, чтобы возстановить внѣшній видъ и уличную жизнь столицы въ серединѣ XVIII вѣка. Да и самый планъ, на которомъ монастыри, церкви, мосты и главныя зданія изображены въ перспективѣ, съ птичьяго полета, представляетъ если и не совсѣмъ точный, во всякомъ случаѣ весьма дорогой документъ, такъ какъ многое теперь совсѣмъ уже не существуетъ, а многое передѣлано и перемѣнилось до неузнаваемости.

Проспекты эти «снималъ съ натуры» одинъ изъ учениковъ «театральнаго и першпективнаго мастера и Академіи художествъ члена» Іосифа Валеріани (Giuseppe Valeriani)—нѣкій, тогда въ званіи подмастерья, Михайла Махаевъ.

Гдѣ находятся оригиналы, съ которыхъ гравировались доски — неизвѣстно. Возможно, что они не сохранились, но князю Н. С. Долгорукому принадлежатъ 6 рисунковъ Махаева, исполненные тушью, изъ

*М. Махаевъ: Видъ по рѣкѣ Мойкѣ
(на Синій мостъ).*

*M. Mahaef: La Moïka
(vue sur le pont Bleu).*

которыхъ 4, воспроизводимые здѣсь впервые, составляютъ дополненіе къ серіи вышеназванныхъ проспектовъ. Два другихъ рисунка представляютъ: одинъ—варіантъ гравированнаго въ 1761 году, Ф. Внуковымъ и Н. Челноковымъ по рисунку Махаева же, проспекта «Ораніенбаума, увеселительнаго дворца Ея Императорскаго Величества | при финляндскомъ залива противъ Кронштата»; второй—перспективный видъ проектированнаго тогда графомъ Растрелли Зимняго дворца. Объ этихъ двухъ послѣднихъ рисункахъ въ другой разъ, а теперь, прежде чѣмъ говорить о рисункахъ Махаева, можетъ быть читателямъ нашимъ не безынтересно будетъ познакомиться ближе съ авторомъ и нѣкоторыми характерными чертами быта и жизни этого мастера и его времени.

Біографическихъ свѣдѣній о Махаевѣ не много. Имя его сохранилось и встрѣчается въ нѣкоторыхъ бумагахъ Архива Императорской Академіи Наукъ, напечатанныхъ частью у Д. А. Ровинскаго [1]) и въ матеріалахъ для исторіи Академіи Наукъ [2]).

«Михайла Ивановъ—сынъ Махаевъ» [3]), какъ онъ самъ именуетъ себя въ одномъ прошеніи на имя «Всепресвѣтлѣйшей, державнѣйшей, великой Государыни Императрицы Елисаветы Петровны, самодержицы всероссійской», былъ духовнаго происхожденія [4]). Родился онъ въ началѣ XVIII вѣка, и если судить по Академической вѣдомости 1754 года, гдѣ значится М. Махаеву «36 лѣтъ отъ роду», онъ родился въ 1718 году [5]). Краткое curriculum vitae своей съ 11-ти лѣтняго возраста онъ даетъ въ томъ же прошеніи на имя Государыни, гдѣ говоритъ:

«Въ службѣ Вашего И. В. нахожусь я, нижайшій, съ 729-го по 731-й годъ въ адмиралтейской академической школѣ, а того 731-го года сентября « » дня присланъ съ протчими въ помянутую академію наукъ, и былъ ученикомъ по 742-й, въ которомъ годѣ по усмотрѣнію въ моей должности удостоенъ подмастерьемъ...» [6]).

Въ ученическіе годы живется ему не важно и въ другомъ своемъ прошеніи онъ пишетъ: «Служу... безлѣностно и безпорочно, о чемъ какъ аттестуетъ при семъ и мастеръ [7]), также и Академія наукъ довольно извѣстно.

А Вашего И. В. жалованья получаю въ мѣсяцъ токмо по пяти рублевъ, которымъ принужденъ содержать себя въ одеждѣ и въ пищѣ крайнимъ недовольствіемъ, отчего уже и пришелъ въ неоплатные долги...» [8]).

Прошеніе уважено и «за прилежную и безпорочную» 11-ти лѣтнюю службу прибавляется по 3 рубля въ мѣсяцъ, т. е. вмѣсто 60-ти—«въ годъ по девяносту по шести рублевъ» [9]).

---

[1]) Ровинскій, Д. А., Русскіе граверы... М. 1870.
[2]) Спб., 1885—1900, 10 т., gr. in 8°.
[3]) Мат. для Ист. Имп. Акад. Наукъ. Т. VII, стр. 663.
[4]) Ровинскій, Д., Русскіе граверы... М. 1870, стр. 88.
[5]) Ровинскій почему-то годъ рожденія даетъ—1716.
[6]) Мат. для Ист. Имп. Акад. Наукъ. Т. VII, стр. 663.
[7]) Георгій Унфертцагъ.
[8]) Мат. для Ист. Акад. Наукъ. Т. V, стр. 267.
[9]) Тамъ же. Т. V, стр. 267.

Въ слѣдующемъ году Махаеву назначается и «казенная квартира», т. е. ему и 4-мъ товарищамъ отводится одна комната въ нанятомъ для Академіи домѣ, бывшемъ графа Головкина, причемъ значится, что: «Оные Махаевъ со товарищи»—холостые. Но и этого ему мало и черезъ два года онъ опять въ прошеніи своемъ (отъ 11 октября 1745 года) жалуется и проситъ прибавки, говоря: «Жалованья опредѣлено мнѣ въ годъ противъ прочихъ подмастерьевъ гораздо меньше, только по девяносто по шести рублевъ въ годъ.

А понеже академіи наукъ не безъизвѣстно, что въ небытность того художества мастера, отправлялъ я, нижайшій, ту должность безъ остановки и нынѣ обязанъ тѣмъ же и притомъ надъ порученными учениками въ показаніи того дѣла имѣлъ, и нынѣ имѣю, крайнее стараніе, отъ которыхъ уже всегда пользы надѣяться можно». Между тѣмъ за всѣ эти труды и «дѣланіе атласа о Россійской Имперіи на россійскомъ языкѣ и вторительно продолжающагося також атласа на латинскихъ словахъ»... «и понынѣ не награжденъ, отъ чего пришелъ въ неоплатные долги и впредь онымъ жалованьемъ въ пищѣ и одеждѣ и прочихъ потребностяхъ въ состояніи и лучшей исправности быть никакъ не могу, и займодавцамъ оплатить долговъ нечѣмъ...» [1]).

Внявъ его прошенію «по указу Ея И. В. академія наукъ, слушавъ поданной челобитной ландкартнаго дѣла подмастерья Михайла Махаева и разсуждая искусство въ художествѣ его, приказали: 1) ему, Махаеву, Ея И. В. жалованья съ перваго сентября нынѣшняго 745-го году производить по сту по пятидесяти рублевъ, и о томъ къ расходу дать указъ. 2) Ему, Махаеву, объявить съ подпискою, чтобъ онъ чувствуя вышеписанное награжденіе, наилутшую возымѣлъ прилежность въ томъ художествѣ, и сверхъ того *прешпектамъ обучался* и имѣющимся у него ученикамъ лутчее наставленіе подавалъ какъ то совѣстному человѣку и вѣрному Ея И. В. рабу надлежитъ; и лѣнивыхъ же накрѣпко принуждалъ, а о непонятныхъ канцеляріи бъ представлялъ, дабы на такихъ напрасно казенный коштъ не тратился. И какъ онъ, Махаевъ, въ вышеписанномъ прилежность покажетъ и освидѣтельствуется, то академія и впредь награжденіемъ его не оставитъ» [2]).

Съ этого времени Махаевъ начинаетъ у Валеріани учиться перспективѣ и оказываетъ такіе успѣхи, что когда Академія Наукъ въ 1748 году предпринимаетъ изданіе «плана Столичнаго города Санктпетербурга съ приложеніемъ знатѣйшихъ его проспектовъ», то проспекты эти снимаетъ, хотя и подъ смотрѣніемъ Валеріани—Махаевъ.

Но 1748 годъ для Махаева фаталенъ. Всегда «безлѣностный и безпорочный», неизвѣстно по какимъ именно причинамъ онъ начинаетъ пить. Запиваетъ онъ жестоко и, какъ полагалось въ то время, жестоко за это наказуемъ. Объ этомъ грустномъ фактѣ сохранились документы. Они такъ характерны, что считаемъ долгомъ привести ихъ здѣсь почти цѣликомъ, начиная съ «доношенія» бѣднаго «Ландкартнаго художества подмастерья», въ которомъ онъ говоритъ:

---

[1]) Мат. для Ист. Акад. Наукъ. Т. VII, стр. 663.
[2]) Мат. для Ист. Акад. Наукъ. Т. VII, стр. 702.

«ПЛАНЪ СТОЛИЧНАГО ГОРОДА САНКТПЕТЕРБУРГА ИЗДАННЫЙ ТРУДАМИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ И ХУДОЖЕСТВЪ

въ Санктпетербургѣ въ 1753 году». *(деталь).*



Чертилъ Академіи Наукъ адъюнктъ І. Трускотъ—подсмотр. мастера Ів. Соколова

f —Зимней дворецъ.
g—Лѣтней дворецъ съ садами.
i —Старый зимній дворецъ.
k—Адмиралтейство и корабельная верфь.

1 —Конюшенный дворъ.

—

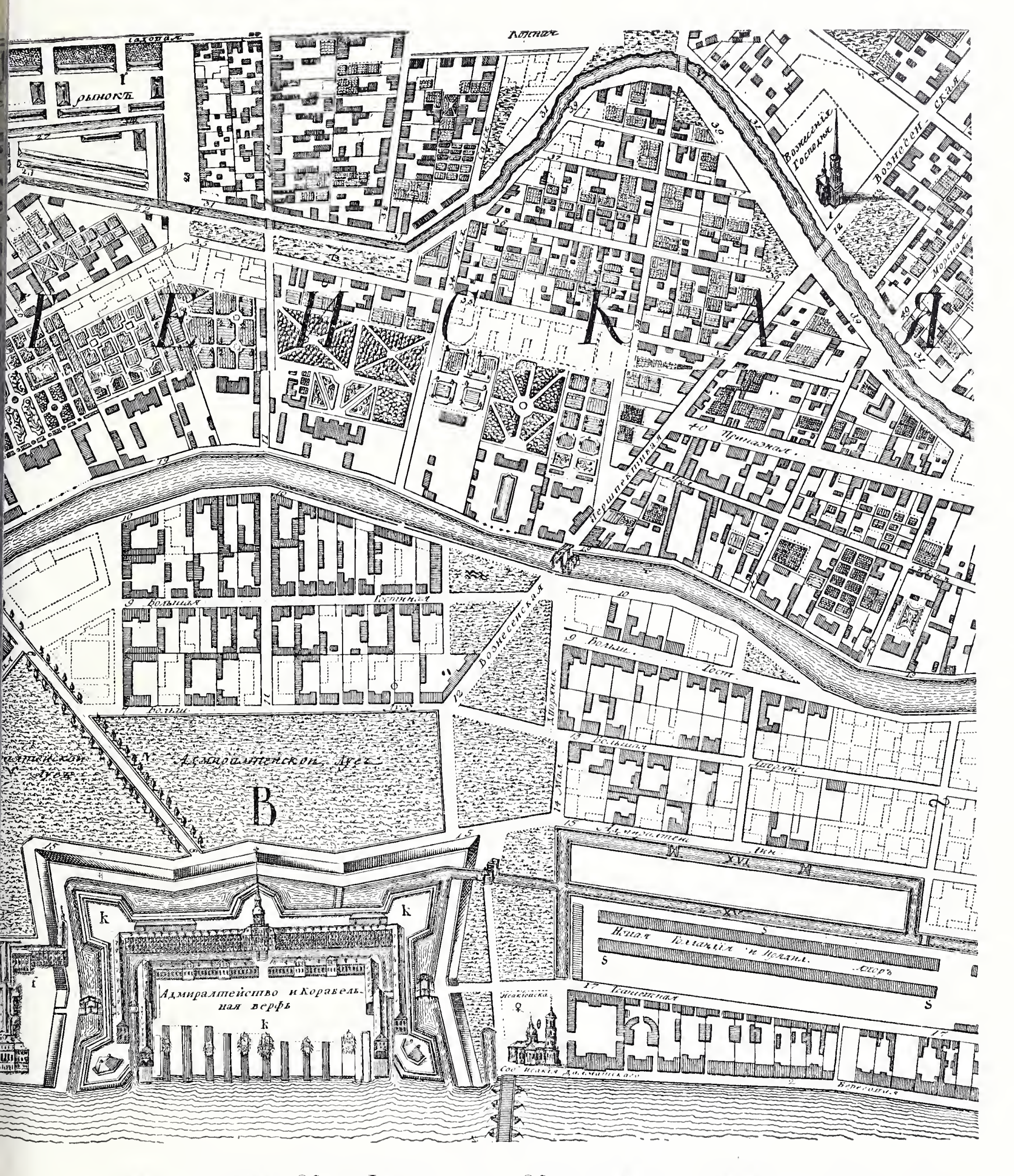
θ—Соборъ Исакія Далматскаго.
ϑ—Рождества Пресвятыя Богородицы *(нынѣ Казанскій соборъ).*

f —Le palais d'Hiver.
g—Le palais d'Eté avec les Jardins.
i —L'Ancien palais d'Hiver.
k—L'amirauté avec le chantier pour les vessaux de guerre.
1 —Les écuries.

—

θ—La cathédrale de S.-Isaac de Dalmatie.
ϑ—Eglise de la Naitivité de la Ste.-Vierge. *(aujourd'hui Cathédrale de Kazan).*

«PLAN DE LA VILLE DE ST.-PETERSBOURG
DESSINÉ ET GRAVÉ SOUS LA DIRECTION DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE
DES SCIENCES ET DES ARTS
à St.-Petersbourg 1753». *(détail)*.



грид. художники Обще.-Литеры грид. Общеж-художн. подсмотр. подмастерья
М. Махаева.

3 — Большая Нѣмецкая.	— Bolschaja Nemezkaja.
5 — Мошковъ переулокъ.	— Moschkow pereulok.
7 — Большая Луговая.	— Bolschaja Lougowaja.
9 — Большая Гостиная.	— Bolschaja Gostinaja.
10 — Набережная Гостиная.	— Nabereschnaja Gostinaja.
19 — Набережная Конюшенная.	— Nabereschnaja Koniouschennaja.
229 — Синей (подъемный мостъ на Мойкѣ).	— Siney (pont-levis sur la Moïka).
v — Адмиралтейскій лугъ.	v — Pré devant le palais d'Hiver de *Sa Majesté Impériale* nommé Admiralteiskoy Lug.

«Содержусь я, нижайшій, за мое предъ командою преступленіе, а именно: за нехожденіе мое къ положенному на меня дѣлу и за пьянство подъ карауломъ въ желѣзахъ.

Того ради канцелярію Академіи Наукъ всепокорнѣйше прошу, дабы повелѣно было мнѣ сію вину отпустить, а изъ желѣзъ и изъ подъ караула свободить. А впредь я никогда никакихъ худыхъ поступковъ никогда, ни подъ какимъ видомъ чинить не буду, въ чемъ обяжуся подпискою руки моей.

И на сіе мое доношеніе ожидаю отъ канцеляріи Академіи Наукъ милостивой резолюціи» [1]).

Канцелярія Академіи ознакомившись съ донесеніемъ положила «милостивую резолюцію», въ которой значилось слѣдующее: «Опредѣлено: 1) Онаго подмастерья Махаева изъ желѣзъ свободить и быть ему неисходну изъ мастерской палаты до указа при своемъ дѣлѣ, чего за нимъ смотрѣть капралу Анцыгину неослабно, чтобъ всегда находился при своемъ дѣлѣ и не пьянствовалъ и вина никакого отнюдь бы никто къ нему не приносилъ. А ежели кого въ томъ усмотритъ, брать подъ караулъ и представить канцеляріи, о чемъ ему, Анцыгину, для исполненія дать ордеръ. 2) Съ него, Махаева, взять подписку, чтобъ оный впередъ отъ такихъ худыхъ поступковъ весьма остерегался, а ежели явится въ такихъ продерзостяхъ, тогда не пріемля никакого извиненія, по разсужденію канцеляріи штрафованъ будетъ и отосланъ въ военную коллегію, для опредѣленія вѣчно въ солдаты, въ дальные гарнизоны» [2]).

Увы, ни угроза, ни подписка бѣдняги не помогли и въ журналѣ Академіи отъ 5-го декабря 1748 года мы читаемъ: «не смотря на оное опредѣленіе и свою подписку, палъ въ такое же пьянство; — того ради опредѣленно: держать его неисходно въ мастерской палатѣ подъ карауломъ. А ежели же усмотрено будетъ, что онъ Махаевъ, будучи подъ карауломъ, явится пьянъ, въ такомъ случаѣ приставленные къ нему солдаты жестоко будутъ на тѣлѣ наказаны о чемъ имъ объявить въ канцеляріи» [3]).

Подѣйствовала ли эта послѣдняя мѣра или просто Махаевъ одумался, но въ слѣдующіе годы мы опять видимъ его дѣятельнымъ за работой тѣхъ же проспектовъ и надписей—дѣлать и гравировать послѣднія онъ былъ лучшій въ то время мастеръ. Ему поручено гравировать утвержденную Государыней надпись на серебряной ракѣ на мощи Св. Благовѣрнаго Вел. Кн. Александра Невскаго. Онъ «грыдоруетъ ландкарты и литеры; такожде пишетъ чисто россійскимъ и прочимъ письмомъ, да сверхъ того *упражняется въ сниманіи и рисованіи проспектовъ* такожде грыдоруетъ архитектуру что до линіевъ касается» [4]), причемъ ему жалованія идетъ уже 200 р. въ годъ къ которымъ еще прибавляется 50 р., такъ какъ онъ: «въ писаніи и рѣзаньи ландкартъ и литеръ, также и *въ перспективныхъ чертежахъ весьма искусенъ*» [5]).

---

[1]) Мат. для Ист. Имп. Акад. Наукъ. Т. IX, стр. 345.
[2]) Мат. для Ист. Акад. Наукъ. Т. IX, стр. 347.
[3]) Мат. для Ист. Имп. Акад. Наукъ. Т. IX, стр. 576.
[4]) Ровинскій, Д., Русскіе граверы... М., 1870 г. стр. 88.
[5]) Мат. для Ист. Имп. Акад. Наукъ. Т. X, стр. 688.

На этомъ пока закончимъ нашу «повѣсть» о Михайлѣ Махаевѣ и, переходя къ описанію самихъ проспектовъ, приведемъ выдержку изъ «репортовъ» Валеріани, гдѣ говорится объ этихъ работахъ и гдѣ онъ проситъ у канцеляріи Академіи инструменты, и «для ношенія инструментовъ и для отогнанія простыхъ людей солдата», а затѣмъ говоритъ слѣдующее:

«Поручены мнѣ отъ канцеляріи Академіи Наукъ въ смотрѣніе сантпетербургскіе проспекты, при чемъ употреблены подмастерья Михайла Махаевъ, ученики Алексѣй Грековъ, Іванъ Лапкинъ, которымъ должно неотмѣнно быть при мнѣ, а на переѣзды черезъ рѣки опредѣленныхъ денегъ они не имѣютъ, да къ перспективной же наукѣ потребно хорошихъ карандашей двѣ дюжины, перьевъ вороньихъ десять пучковъ, кистей три дюжины, китайскихъ чернилъ самыхъ изрядныхъ четыре штуки, столъ длинною четыре аршина съ двумя ящиками вышина одинъ аршинъ и ширина также, и съ двумя замками тѣ ящики были бъ» [1]).

Задача перспективиста была благодарная. Петербургъ Елисаветинскаго времени былъ чрезвычайно интересенъ. Этотъ молодой сѣверный исполинъ широко и живописно раскинулся по берегамъ красавицы Невы и на островахъ. Среди массы зелени, садовъ, множества каналовъ и бассейновъ подымались новыя нарядныя и небывалыя раньше на Руси строенія и для Академіи задумавшей дать при планѣ «Столичнаго города Санктпетербурга его знатнѣйшіе проспекты», оставался только трудъ выбора. Первыми 12 проспектами далеко не исчерпывались виды



М. Махаевъ.
Зимній дворецъ съ Адмиралтейскаго луга (1753).

M. Mahaef.
Le Palais d'Hiver, vue prise du pré de l'Amirauté (en 1753).

---

[1]) Мат. для Ист. Импер. Акад. Наукъ Т. X, стр. 387.

живописнаго Петербурга и по выходѣ въ 1753 году изданія Академіи— Махаевъ продолжаетъ свою работу.

Къ этой именно новой серіи видовъ относятся, вѣроятно, принадлежащіе кн. П. С. Долгорукому 4 рисунка Махаева. Первый изъ нихъ,

«Зимней дворецъ»

«Аппробованъ I. Валеріани и Я. Штелиномъ [1]) въ 1753 году [2])».

Зимній дворецъ въ такомъ видѣ, какъ онъ изображенъ у Махаева, былъ выстроенъ при Аннѣ Іоанновнѣ. Заложенный 27 мая 1732 года, онъ былъ законченъ къ 1737 году [3]).

Лѣвое крыло его видно на гравюрѣ, изображающей: «Проспектъ Адмиралтейства и около лежащихъ строеній съ частью Невской перспективы съ западную сторону» [4]), гдѣ, по правую сторону отъ Невскаго, на «Адмиралтейскомъ лугу» Государыня Императрица производитъ смотръ войскамъ, а по лѣвую сторону, на томъ же «Адмиралтейскомъ лугу» стадо коровъ мирно пасется и пощипываетъ травку.

Печатаемый нами видъ Махаевъ рисовалъ съ «Луговой улицы» (нынѣ—Морская), которая шла отъ «Большой нѣмецкой» (нынѣ—Милліонная) вдоль «Адмиралтейскаго луга» и которая отъ Невскаго до «Вознесенской першпективы» называлась «Большой Гостиной». Помѣстился художникъ на углу, приблизительно тамъ, гдѣ теперь съ Дворцовой площади проѣздъ къ Пѣвческому мосту, что позволяло ему показать на рисункѣ за Адмиралтействомъ «соборъ Исаакія Долматскаго» и даже вышку «Подзорнаго дворца», построеннаго Петромъ на островкѣ, между Екатерингофомъ и Гутуевымъ островомъ, при входѣ въ Неву.

На Адмиралтейскомъ лугу изображенъ красивый фонтанъ со сходами, котораго на планѣ 1753 года мы не находимъ, этому анахронизму объясненіе дается въ слѣдующемъ рапортѣ:

«Сего числа (2 ноября 1750 г). грыдоровальнаго дѣла потмастерья Михайла Махаевъ репортомъ представляетъ, дабы для дѣлающагося нынѣ проспекта зимняго Ея И. В. дому внесть бывшіе на лугу въ въ 1745-мъ и 746-мъ годѣхъ фонтаны, а рисунки де, уповательно, имѣетъ состоящій подъ вѣдѣніемъ канцеляріи отъ строеній Господинъ оберъ-архитекторъ графъ Растрелій; того ради опредѣлено: къ оному оберъ-архитектору графу Растрелію о требованіи оныхъ рисунковъ послать письмо, дабы онъ тѣ рисунки сообщилъ на время въ Академическую канцелярію, которые по надлежащемъ изъ нихъ употребленіи возвратить къ нему Растрелію обратно» [5]).

---

[1]) Яковъ Штелинъ былъ директоромъ отдѣленія изящныхъ искусствъ при Академіи Наукъ.

[2]) Въ правомъ нижнемъ углу надпись:
«Approb. Acad. Art. 1753 J. Stehlin.
Aprob. Josef Valeriani».

[3]) Пыляевъ, Старый Петербургъ, Спб., 1887, стр. 157.

[4]) «Подсмотр. Г. Валеріани снималъ подмастерья Михайла Махаевъ. Грид. мастеръ Григорей Качаловъ».

[5]) Мат. для Ист. Импер. Акад. Наукъ. Т. X, стр. 618.

Для оживленія пейзажа Махаевъ изобразилъ пріѣздъ ко Двору. Множество парадныхъ каретъ, запряженныя цугомъ; кучера въ tricorne'ахъ, ливрейные лакеи и гайдуки на запяткахъ, форрейтеры, скороходы и среди нихъ—разносчики съ лотками и фонарщикъ за работой.

Не менѣе интересенъ во всѣхъ отношеніяхъ встрѣчаемый нами впервые видъ на

«Лѣтней дворецъ» [1]).

Проспектъ этотъ очевидно сдѣланъ въ pendant къ изданному при планѣ «проспекту Лѣтнему Ея Величеству дому съ сѣверную сторону» [2]) и изображаетъ проспектъ—«съ южную сторону». Лѣтній Дворецъ занималъ мѣсто Инженернаго замка нашихъ дней. Онъ былъ окруженъ садами и лугомъ, который тянулся по правому берегу Фонтанки до Невскаго проспекта, гдѣ отъ Аничкина дворца къ Лѣтнему вела особая дорога. Вотъ что говоритъ о Лѣтнемъ дворцѣ Пыляевъ [3]):

«Дворецъ построенный для Екатерины (Петромъ Великимъ) рѣдко былъ посѣщаемъ государыней, и мало по малу пришелъ въ такую ветхость, что, при вступленіи своемъ на престолъ, Анна Іоанновна приказала его разобрать и выстроить новый, гораздо обширнѣе. Постройка дворца хотя и была окончена при жизни Императрицы, но переѣхать въ него удалось только Елисаветѣ Петровнѣ, въ 1742 году. Она приказала убрать его роскошною мебелью, взятою изъ конфискованнаго имущества Миниха. Императрица полюбила дворецъ и часто живала въ немъ; тамъ родился 20-го сентября 1754 года Императоръ Павелъ I, и долго жилъ во время своего малолѣтства. Въ этомъ дворцѣ происходили праздники и торжества по случаю мира, заключеннаго Петромъ III съ Пруссіею. Въ этомъ же дворцѣ Екатерина II принимала оффиціальныя поздравленія дипломатическаго корпуса по вступленіи на престолъ. Сюда же она возвратилась торжественно съ войскомъ на третій день по восшествіи на престолъ изъ Петергофа. Здѣсь же она получила извѣстіе о кончинѣ Петра III.

Дворецъ вскорѣ Императрица разлюбила, а Павелъ I въ февралѣ 1797 года приказалъ сломать его. Дворецъ построенъ былъ графомъ Растрелли».

Обратимся теперь къ 3-му рисунку, который можно было бы назвать

---

1) Эта надпись, сдѣланная карандашемъ на рисункѣ внизу, стерлась и еле читается.

Въ лѣвомъ углу чернилами подписано:

«Сним. Михайло Махаевъ».

Въ правомъ углу:

«Approb. Acad. Art. J. Stehlin.

Apobata Josef Valeriani».

Даты на рисункѣ нѣтъ.

2) «Подсмотр. Г. Валеріани снималъ подмастерья Михайла Махаевъ.
Подсмотр. мастера Івана Соколова, Грид. Алексѣй Грековъ».

3) Пыляевъ, М., Старый Петербургъ, Спб., 1887, стр. 72—73.

М. Махаевъ: Лѣтній дворецъ (съ южной стороны).

M. Mahaef: Le palais d'Eté (vue prise du Sud).

на «Синей» подъемный мостъ и на «Большую Гостиную».

По лѣвому берегу Мойки, на набережной, которая тогда называлась «Конюшенной», на первомъ планѣ великолѣпный, напоминающій по архитектурѣ произведенія гр. Растрелли, дворецъ. Къ парадной лѣстницѣ его подъѣзжаетъ придворная карета. Рядомъ съ нимъ причудливый подъѣздъ съ шатровой крышей, съ арками на колоннахъ. Кому принадлежали эти дворцы и особняки намъ пока выяснить не удалось. На планѣ частные дома не названы, а между тѣмъ судя по изображеннымъ здѣсь роскошнымъ садамъ, партерамъ съ бассейнами и обширнымъ дворамъ въ этой части города, между Мойкой и «Морской» (такъ называлась наша Офицерская), почти до самой «Пряжки» были все богатые особняки.

На правомъ берегу Мойки между Большой Гостиной и набережной того же имени, въ томъ мѣстѣ, гдѣ рѣка дѣлаетъ поворотъ, виденъ лужокъ [2]), гдѣ теперь высится Реформатская церковь. Вдали подъемный



М. Махаевъ:
Большая Нѣмецкая—нынѣ Миліонная.
(Видъ съ Марсова поля).
(1756 г.).

M. Mahaef:
La grande rue Allemande (rue Milionnaïa).
(Vue prise du champ de Mars).
(1756).

«Синей» мостъ; лѣвѣе за нимъ колокольня и церковь Рождества Пресвятыя Богородицы, а еще лѣвѣе, нынѣ не существующая, но изображенная на планѣ башня—вышка Конюшеннаго двора [3]).

---

[1]) Этотъ рисунокъ какъ предыдущіе «аппробованъ гг. Валеріани и Штелиномъ». Онъ былъ датированъ, но къ сожалѣнію сохранилось только 175...—послѣдняя цыфра срѣзана или закрыта passe-partout.

[2]) См. прилагаемый планъ 1753 г.

[3]) То же.

На послѣднемъ рисункѣ наконецъ изображена:

«Большая Нѣмецкая улица»

«Рисунокъ одобренъ гг. Валеріани и Штелинымъ въ 1756 году»,—

это наша Милліонная, если смотрѣть съ Марсова поля. Махаевъ изобразилъ ее подъ снѣгомъ, изъ трубъ валитъ дымъ, ѣдутъ сани, везутъ салазки, люди въ зимнихъ одеждахъ. Разрывы между домами по лѣвой сторонѣ улицы соотвѣтствуютъ Мошкову переулку и Зимней канавкѣ, которая тогда называлась Старо-дворцовымъ каналомъ. Направо виденъ «Старой зимней домъ», а вдали куполъ церкви Зимняго дворца и Адмиралтейскій шпиль.

Какъ все это теперь отъ насъ далеко, какъ перемѣнилась жизнь, во всѣхъ смыслахъ, внутреннемъ и внѣшнемъ, но все таки, хотя бы по внѣшности, насколько Старый Петербургъ былъ красивѣе и живописнѣе Петербурга нашихъ дней!

Ѳ. Беренштамъ.





БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ

ЛИСТКИ





Фронтиспись къ Амстердамскому изданію 1705 г.

Frontispice d'une édition russe publiée à Amsterdam 1705.



Виньетка изъ «Рѣчи Демидова» 1775 г. *Vignette du «Discours de Démidoff». 1755.*

РУССКАЯ КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦІЯ XVIII ВѢКА

(L'illustration du livre russe au XVIII-e s.,—par N. Solovieff).

XVIII вѣкъ является несомнѣнно эпохою расцвѣта книжной иллюстраціи въ Западной Европѣ, преимущественно во Франціи.

Высокая степень литературнаго и художественнаго развитія, природный вкусъ и склонность французовъ ко всему изящному, воспитывая въ тогдашнемъ обществѣ любовь и уваженіе къ книгѣ, заставляли вмѣстѣ съ тѣмъ заботиться и о ея внѣшней красотѣ. Лучшіе художники и граверы съ любовью работали надъ украшеніемъ всевозможнѣйшихъ изданій, иллюстрируя все, начиная отъ Священной Исторіи и кончая самой откровенной эротикой. Сентиментальный Буше, пикантный Эйзенъ, элегантный Моро, блестящій Кошенъ отдавали свои лучшія силы иллюстраціи книги и, частью гравируя сами, частью пользуясь услугами не менѣе талантливыхъ и умѣлыхъ граверовъ, довели это искусство до той высокой степени совершенства, которой въ настоящее время, при всѣхъ разнообразныхъ способахъ воспроизведенія рисунка, оно никогда болѣе не достигнетъ. «Les livres du XVIII siècle sont toujours à la mode», говорится въ предисловіи къ 5 изданію Co-

hen'a *), «et le seront tant, que les bibliophiles auront le goût du livre élégant, orné avec ingeniosité et grâce».

Русская книжная иллюстрація XVIII вѣка лишь въ весьма рѣдкихъ случаяхъ можетъ считаться вполнѣ отвѣчающей этимъ идеаламъ красоты, искусства и граціи.

Въ Россіи, только что выступившей въ началѣ XVIII вѣка на арену политической и культурной жизни, любовь къ искусству и литературѣ въ это время едва только зарождалась. Книга вообще была чрезвычайно мало доступна широкимъ кругамъ русскаго общества и книжной иллюстраціи въ ея чистомъ видѣ почти совершенно не существовало. Грубыя изображенія, рѣзанныя на деревѣ въ первопечатныхъ южно-русскихъ и московскихъ изданіяхъ исключительно духовнаго содержанія, да единичныя попытки иллюстраціи книгъ свѣтскихъ, крайне наивныя и несложныя (Грамматика 1595 г. Вильна, Вирши Сагайдачнаго 1622 г. Кіевъ, Букварь Каріона Истомина 1692 г. Москва и др.), вотъ все, что оставила намъ допетровская Россія по части украшенія книги.

Такимъ образомъ начало книжной иллюстраціи въ Россіи необходимо отнести къ эпохѣ Императора Петра I.

Великій Преобразователь Россіи, желавшій въ полной мѣрѣ закончить воспитаніе своего народа и усердно заботившійся о распространеніи книги, какъ проводника всякаго рода знаній, первый обратилъ вниманіе и на искусство гравированія. По его желанію были вызваны въ Россію голландскіе граверы Шхонебекъ и Пикаръ, занявшіеся обученіемъ граверному дѣлу россійскаго юношества и создавшіе цѣлый рядъ недурныхъ русскихъ граверовъ (Зубовы, Мякишевъ, Ростовцевъ и др.). Тѣмъ не менѣе работы этихъ граверовъ носили характеръ почти исключительно практическій, прикладной, что согласовалось съ общимъ характеромъ преобразовательной дѣятельности перваго Императора. Книги издавались по большей части техническія, морскія, военныя, и гравюры, ихъ сопровождавшія, были скорѣе простыми пояснительными чертежами, не нося характера изящной книжной иллюстраціи.

Но Петръ I въ печатномъ дѣлѣ преслѣдовалъ еще и другія цѣли. Въ граматѣ, данной въ 1700 г. Тесингу, открывшему въ Амстердамѣ русскую типографію, Царь пишетъ: «чтобъ въ тѣ чертежи и книги напечатаны были къ славѣ нашему великаго государя превысокому имени, и всему нашему россійскому царствію межъ европейскими монархи къ цвѣтущей наивящшей похвалѣ, и ко общей народной пользѣ и прибытку и ко обученію всякихъ художествъ и вѣдѣнію». Такимъ образомъ печатаніе книгъ и гравюръ, кромѣ прикладныхъ цѣлей обученія «художествамъ» и «вѣдѣнію», имѣло еще задачу прославлять Императора, его мирную дѣятельность и военные успѣхи.

И дѣйствительно, граверы Петровской эпохи усердно старались изображать Царя во всевозможнѣйшихъ видахъ. Привѣтствія Царю на разные случаи, «Панегирики», «Врата тріумфальныя», и т. п., всѣ эти изданія украшались фронтисписами миѳологическаго характера, гдѣ подъ видомъ греческихъ боговъ изображались Петръ I и его любимцы.

---

*) Cohen H. Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII siècle. Paris. 1886.


Геѡграфїа
Генералнаѧ
Нбный и земноводный круги
купнѡ съ ихъ свойствы и дѣйствы
в трехъ книгахъ ѡписующаѧ
преведена с латинска языка на россий
скій и напечатана въ москвѣ
повелѣнїемъ
Црскагѡ пресвѣтла
величества
лѣта Гдна 1718
въ iюнѣ

Фронтиспись къ Географіи Генеральной 1718 г.

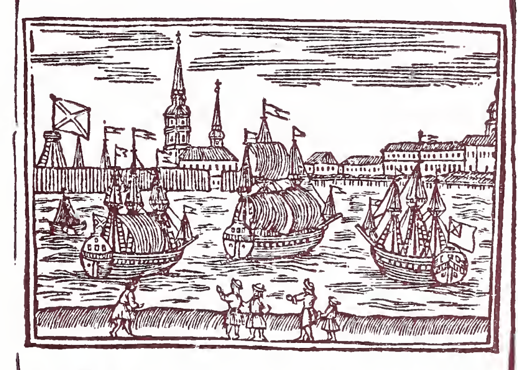
Frontispice de la «Géographie Générale» 1718.

Внѣшнія событія, Полтавская битва, взятіе Азова, основаніе Петербурга, неоднократно гравировались какъ на отдѣльныхъ листахъ, такъ и въ книгахъ (напр., Книга Марсова) и на всѣхъ этихъ листахъ фигурировалъ непремѣнно самъ Императоръ. Вообще портретовъ Петра I или гравюръ съ его изображеніями при его жизни издавалось множество, что свидѣтельствуетъ намъ ясно о той степени популярности, которой пользовался Царь какъ въ своемъ государствѣ, такъ и за его предѣлами.

Изъ Петровскихъ иллюстрированныхъ изданій необходимо, затѣмъ, отмѣтить календари и начавшія уже при немъ выходить описанія фейерверковъ.

Ежегодные календари съ рисунками стали издаваться съ 1708 г. сперва въ Москвѣ, а потомъ въ Петербургѣ. Собственно говоря, первый русскій январьскій календарь былъ изданъ еще раньше, именно въ 1702 г. въ Амстердамѣ, но полнаго экземпляра этого изданія не сохранилось, уцѣлѣли только одни святцы. Календари Петровскаго времени содержали въ себѣ самыя разнообразныя свѣдѣнія: хронологію, святцы, предсказанія погоды, предсказанія политическаго характера и даже медицинскіе совѣты (время когда пускать кровь). Кромѣ того въ нихъ помѣщались гравированныя на деревѣ изображенія планетъ, знаковъ зодіака, временъ года и, наконецъ, кровопусканія («рудомета»). Позднѣе на заглавныхъ листахъ появились небольшія виньетки; еще позднѣе, во второй половинѣ столѣтія къ календарямъ стали прилагать гравированные на мѣди фронтисписы и другія

КАЛЕНДАРЬ
или
МѢСЯЦОСЛОВЪ
На лѣто отъ рождества Господа нашего Іисуса Хрїста, 1722.
указующіи затмѣнія солнечная, мѣсячная рожденія, и полныи мѣсяцъ съ четвертми.
Такожде время солнечнаго восхожденїя и захожденїя. долгоденствїе и долгонощїе на всякїи день.
учіненныи по меріdіану, и шірінѣ царствующаго санктъпітербурха.



въ санктъпітербургской Тіпографіи, лѣта Господня, 1721. Декемврїа въ 15 день.

Заглавный листъ къ календарю 1722.
Titre d'un almanach de 1722.

изображенія. Кромѣ печатныхъ календарей издавались еще гравированные, напримѣръ, календарь Фосбейна на 1706 г., такъ-называемый Брюсовъ календарь 1709—15 гг., позднѣйшіе Брюсовскіе календари, издававшіеся въ видѣ книжекъ во все продолженіе XVIII в., и др.

Въ знаменитомъ Брюсовомъ календарѣ 1709 г., гравированномъ на 6 листахъ, кромѣ портрета Петра съ миѳологическими фигурами, встрѣчаемъ еще двѣ виньетки съ видами Московскаго Кремля и Петропавловской крѣпости. Такіе же виды повторяются и въ позднѣйшихъ календаряхъ, а также въ изданномъ въ 1712 г. описаніи фейерверка по поводу возвращенія Царя въ Петербургъ.

Не менѣе интересный отдѣлъ нашихъ первыхъ иллюстрированныхъ изданій представляютъ изъ себя и описанія фейерверковъ. Среди придворныхъ забавъ XVIII в. фейерверки всегда играли не маловажную роль. Самъ Петръ былъ большой любитель «потѣшныхъ огней», которыми часто любовался во время своего пребыванія въ Амстердамѣ. Забава эта очень привилась при Петербургскомъ Дворѣ особенно при Императрицахъ Аннѣ Іоанновнѣ и Елисаветѣ Петровнѣ. Пріѣздъ ли иностраннаго принца, годовщина ли вступленія на престолъ, рожденіе ли Великаго Князя или, наконецъ, просто день новаго года—всякія празднества сопровождались неизбѣжно иллюминаціею и фейерверками, въ которыхъ придворные пиротехники старались превзойти другъ друга затѣйливостью и разнообразіемъ фигуръ. О роскоши этихъ праздниковъ можно судить по тому, что, напримѣръ, на одинъ только фейерверкъ по случаю коронованія Императрицы Елисаветы Петровны было отпущено 19.000 рублей.

Описанія всѣхъ этихъ празднествъ издавались впослѣдствіи отдѣльными брошюрами оффиціально при Сенатѣ или Академіи Наукъ и сопровождались гравированными изображеніями самаго фейерверка, часто работы лучшихъ мастеровъ гравировальнаго дѣла (Зубовыхъ, Качалова, Соколова и др.).

Первый гравированный фейерверкъ, безъ текста, относится къ 1703 г.; доска, по словамъ Ровинскаго, хранится въ Главномъ Штабѣ. Позднѣе описанія эти издавались крайне часто и, кромѣ прилагавшихся



Виньетка изъ «Оды» 1737 г.
En-tête d'une Ode. 1737.



Виньетка изъ «Оды» 1742 г. *En-tête d'une Ode. 1742.*

къ нимъ большихъ гравюръ, въ нихъ стали появляться очень изящныя заставки и виньетки, гравированныя на мѣди. Первая такая виньетка появилась, какъ уже указано выше, въ 1712 г. и изображаетъ видъ Петропавловской крѣпости.

Совершенно особое мѣсто въ исторіи русской иллюстрированной книги занимаютъ Амстердамскія изданія Петровскаго времени, печатавшіяся славянскимъ шрифтомъ (въ типографіи Тесинга, основанной въ Амстердамѣ въ концѣ XVII в.). Въ этихъ изданіяхъ, нѣсколько ранѣе чѣмъ въ самой Россіи, появились недурныя гравюры свѣтскаго содержанія работы голландскихъ мастеровъ. Интересна, напримѣръ, гравюра съ портретомъ Петра I въ книгѣ «Слава торжествъ Царя Петра» работы Нахтгласа. Какъ книга чисто литературнаго содержанія интересны «Притчи Эзоповы» 1700 г. съ 47 гравюрами, копированными съ иностранныхъ образцовъ. Эта же книга была послѣ переиздана гражданскимъ шрифтомъ въ Москвѣ въ 1712 и въ С.-Петербургѣ въ 1717 гг. съ 41 гравюрою. Отличной работы фронтисписъ аллегорическаго содержанія съ портретомъ Петра приложенъ къ книгѣ «Символы и Эмблемата» (Амстердамъ, 1705 г.).

Мы видимъ такимъ образомъ, что въ первой четверти XVIII в., до кончины Петра, для русской книжной иллюстраціи было сдѣлано весьма мало. Гравюра на деревѣ въ книгахъ духовнаго содержанія понемногу замѣняется гравюрою на мѣди. Въ амстердамскихъ изданіяхъ появляются гравюры свѣтскаго содержанія работы голландскихъ мастеровъ. Общій церковно-библейскій характеръ украшенія книги замѣ-

няется мифологическимъ или аллегорическимъ. Изданія петербургскія, печатающіяся съ 1708 г. гражданскимъ шрифтомъ, сопровождаются гравюрами спеціальнаго содержанія или посвященными прославленію дѣятельности Петра. Изъ чисто-литературныхъ произведеній съ гравюрами издаются только «Басни Эзопа» (3 раза) и «Овидіевы Фигуры» 1721 г. (гр. Пикара), да и то съ рисунками, заимствованными изъ иностранныхъ изданій.

При ближайшихъ преемникахъ Петра I—Екатеринѣ I и Петрѣ II, дѣло украшенія книги впередъ не подвинулось. Интересны развѣ только виньетки въ книгѣ «Краткое описаніе Коментаріевъ Академіи Наукъ на 1726 г.» СПБ. 1728 г. (съ 7 табл. и 3 виньетками, на одной изъ которыхъ подписано König. fec), да календарь на 1730 г. съ 4 гравюрами Еллигера, изъ которыхъ на первой изображенъ Петръ II. Лишь въ царствованіе Императрицы Анны Іоанновны появилось нѣсколько чрезвычайно интересныхъ иллюстрированныхъ изданій. Такъ, напримѣръ, въ 1730 г. вышло первое русское роскошное изданіе «Описаніе коронаціи Ея Величества Императрицы и Самодержицы Всероссійской Анны Іоанновны» съ портретомъ работы Вортмана и 15 листами гравюръ.

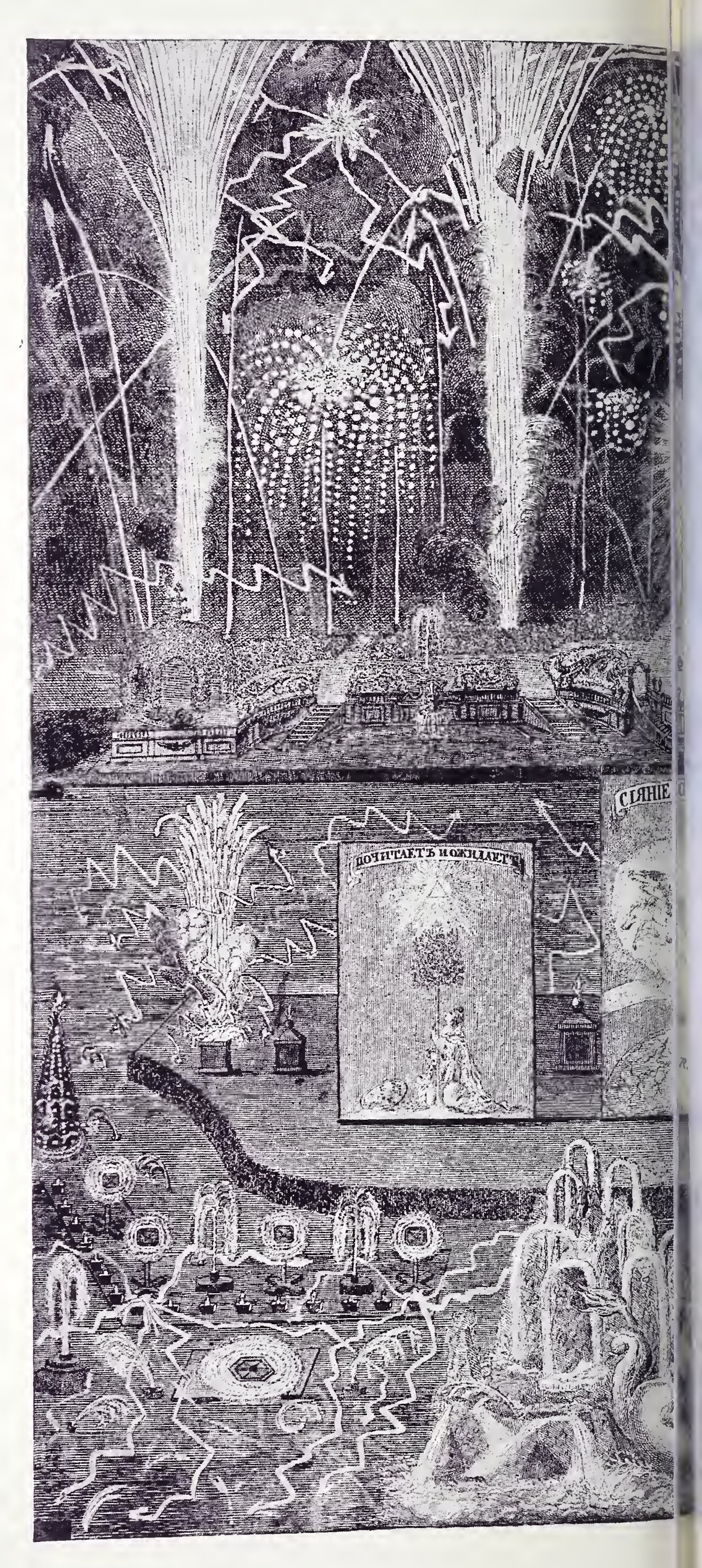
Предыдущія два коронованія — Екатерины I и Петра II — были также описаны въ оффиціальныхъ брошюрахъ, но къ первой принадлежитъ лишь одна гравюра, изображающая фейерверкъ, вторая же издана совсѣмъ безъ иллюстрацій *). Описаніе коронаціи Императрицы Анны, по богатству иллюстрацій, и по качеству ихъ, можетъ быть поставлено на ряду съ лучшими заграничными изданіями этого рода. Вообще, само коронованіе и сопровождавшія его празднества и въ Москвѣ и въ Петербургѣ превосходили роскошью и блескомъ все доселѣ видѣнное при Дворѣ Россійскомъ. Блестящіе балы и праздники съ иллюминаціями и потѣшными огнями продолжались цѣлую недѣлю. Вся Москва была украшена роскошными арками и тріумфальными вратами, которыя по ночамъ блестяще иллюминовались. Особенно красива была, по словамъ очевидцевъ, иллюминація, устроенная испанскимъ посломъ, за которую Императрица его лично благодарила...

Описаніе этого коронованія было переиздано въ 1731 г. съ нѣмецкимъ текстомъ, причемъ, кромѣ лучшаго качества отпечатковъ, это послѣднее изданіе отличается еще тѣмъ, что въ немъ помѣщены двѣ недурныя виньетки по рисункамъ Шумахера, гравированныя Еллигеромъ. Нѣкоторыя доски для этого изданія были перегравированы, чѣмъ и объясняется разница въ шрифтѣ подписей на рисункахъ. На то же событіе коронованія Анны вышло «Изображеніе фейерверка» съ гравюрой Еллигера, на которой изображенъ портретъ Императрицы во весь ростъ.

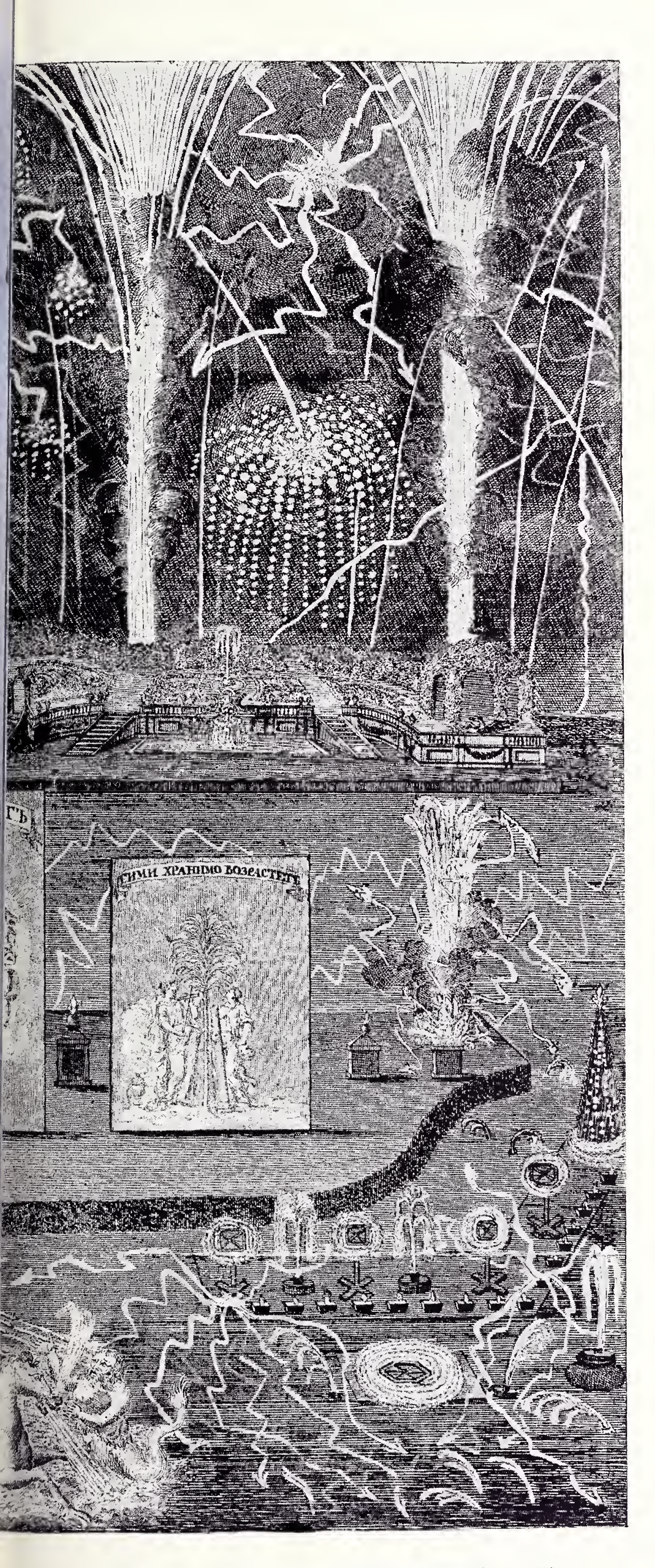
Въ 30-хъ годахъ XVIII вѣка, въ ту же эпоху царствованія, Анны, начинаетъ развиваться особый родъ литературы, а именно: оды и слова на разные случаи. Эти литературныя произведенія, которыя въ такомъ множествѣ издавались впослѣдствіи во второй половинѣ столѣтія,

---

*) Заглавіе этой рѣдчайшей брошюры таково: «Реляція о торжеств. шествіи Е. В. Петра II. Какимъ образомъ Е. В. 28 февр. 1728 г. изъ своихъ имп. палатъ въ соборн. церковь съ великою магнифиценціею итти изволилъ и гос. короною коронованъ».



Изображеніе фейерверка 1741 г.



Gravure représentant un feu d'artifice 1741.

нерѣдко сопровождались очень хорошими гравированными виньетками. Таковы, напримѣръ, «Ода Третьяковскаго на взятіе Гданска» 1734 г.; его же—«Панегирикъ Императрицѣ Аннѣ» 1732 г.; «Слово архіепископа Ѳеоѳана» 1733 г.; «Ода Императрицѣ Аннѣ» на 1736 г. съ 4 виньетками, изъ которыхъ одна изображаетъ портретъ Императрицы, и др. На прилагаемомъ снимкѣ воспроизведены виньетки изъ оды, посвященной Академіей Наукъ Императрицѣ въ 1737 г.

Назовемъ далѣе рѣдкое изданіе Третьяковскаго «Ѣзда на островъ любви» 1730 г. съ виньеткою и гравюрою; «Военное состояніе Оттоманской Имперіи» со многими гравюрами»; «Описаніе житія и дѣлъ принца Евгенія Савойскаго» 1740 г. съ гравюрами и портретомъ, и др.

Изъ граверовъ, работавшихъ въ эту эпоху, замѣчателенъ нѣмецъ Вортманъ, награвировавшій много портретовъ и участвовавшій въ двухъ изданіяхъ «Палаты Академіи Наукъ» (1741 и 42 гг.) и въ «Описаніи Коронаціи Императрицы Елисаветы Петровны». Главная заслуга Вортмана въ томъ, что онъ создалъ блестящихъ и талантливыхъ русскихъ граверовъ: И. Соколова, Качалова, Маттарнови и др. Эти мастера являются первыми русскими граверами, посвятившими себя иллюстраціи книги. Имена ихъ встрѣчаются очень часто на виньеткахъ и гравюрахъ Аннинскаго и Елисаветинскаго царствованій. И. Соколовъ награвировалъ кромѣ того большинство досокъ для коронаціи Елисаветы,—изданія превосходящаго по роскоши предыдущее описаніе коронаціи Анны. Подъ его же наблюденіемъ гравированъ съ рисунковъ его ученика М. Махаева «Планъ столичнаго города С.-Петербурга» 1753 г. (планъ и 11 видовъ).

Въ кратковременное царствованіе Іоанна Антоновича иллюстрированныхъ книгъ издано очень мало, и всѣ онѣ представляютъ изъ себя величайшую рѣдкость, какъ, напримѣръ, рѣдчайшій планъ фейерверка въ день рожденія Іоанна VI, 12 августа 1741 г. Въ томъ же году появилось и упомянутое выше первое изданіе «Палатъ Академіи Наукъ» съ прекраснымъ фронтисписомъ работы Маттарнови и 12 таблицами (изд. въ листъ). Книга эта вышла съ посвященіемъ правительницѣ Аннѣ Леопольдовнѣ и поэтому въ послѣдующее царствованіе усердно уничтожалась. Экземпляры съ этимъ посвященіемъ чрезвычайно рѣдки.

Немного дала въ смыслѣ книжной иллюстраціи и эпоха царствованія Елисаветы Петровны, хотя она является періодомъ расцвѣта гравировальнаго искусства въ Россіи. Знаменитый Шмитъ и его талантливые ученики Чемесовъ, Виноградовъ, Грековъ, работали чрезвычайно много, но почти исключительно специализировались на гравированіи портретовъ. Искусство это они довели до высокой степени совершенства и оставили намъ нѣсколько дѣйствительно превосходныхъ листовъ. Для книжной иллюстраціи эти граверы не сдѣлали ничего, и время это довольно бѣдно иллюстрированными изданіями.

Кромѣ упомянутыхъ выше «Описанія Коронаціи» и «Плана Петербурга» Махаева, можно назвать здѣсь еще очень рѣдкую книгу «Переводъ рѣчи въ память рожденія В. К. Павла Петровича, говоренной въ Геттингенскомъ университетѣ А. Демидовымъ». СПБ. въ л. 1755 г., на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ съ 2 гравированными Берингеротомъ въ



Виньетка изъ «Описанія фейрверка» 1759 г. *Vignette d'une édition Russe. 1759.*

Лейпцигѣ виньетками, очень интересными по содержанію и прекрасно исполненными. Прекрасныя виньетки И. Соколова помѣщены въ одѣ Третьяковскаго на Коронованіе Императрицы Елисаветы 1742 г. Въ 1757 г. по мысли Шувалова, предпринято было иллюстрированное изданіе сочиненій Ломоносова, но вышла всего одна часть съ виньетками, на чемъ изданіе и прекратилось. Изъ описаній фейерверковъ того времени назовемъ «Описаніе иллюминаціи и фейерверка на Новый 1759 г.», въ которомъ кромѣ большого складного листа находятся еще двѣ превосходныя виньетки по рисункамъ Градицци, гравированныя Сарти. Въ 1745 г. былъ изданъ первый географическій атласъ съ прекрасными виньетками на каждой картѣ. Подъ смотрѣніемъ И. Соколова Грековымъ, Виноградовымъ и другими награвированы рисунки къ изданію «Похожденія Телемака» 1747 г. Наконецъ, нельзя не упомянуть о рѣдчайшемъ миніатюрномъ «Карманномъ календарѣ для В. К. Павла Петровича 1761 г.», съ интереснымъ фронтисписомъ и гравированными виньетками.

Вторая половина XVIII столѣтія ознаменовалась событіемъ, имѣвшимъ громадное значеніе въ исторіи русскаго искусства,—это открытіе Императрицею Елисаветою Академіи Художествъ въ 1757 году.

Событіе это, положившее начало художественной связи Россіи съ западной Европой, несомнѣнно имѣло огромное вліяніе на развитіе въ обществѣ вкуса и любви къ искусству, а слѣдовательно не могло остаться безъ вліянія и на судьбу русской книжной иллюстраціи.

Основаніемъ своимъ Академія Художествъ обязана всецѣло первому россійскому меценату Ивану Ивановичу Шувалову. И. Шува-

ловъ, родившійся въ Москвѣ въ 1727 г., получилъ прекрасное воспитаніе, особенно хорошо изучивъ иностранные языки. Играя видную роль при Дворѣ Императрицы Елисаветы, которая очень цѣнила и уважала его, Шуваловъ пользовался при жизни громадною популярностью какъ въ Россіи, такъ и за границей. Оды и хвалебныя стихотворенія издавались во множествѣ въ честь вельможнаго мецената. Ломоносовъ и Державинъ, оба, подъ его покровительствомъ, достигли своей славы и, горячо ему благодарные, посвящали ему свои лучшія произведенія. Ломоносовъ посвятилъ Шувалову свое «Письмо о пользѣ стекла» и другія стихотворенія. Державинъ написалъ въ честь его свою знаменитую «Эпистолу», въ которой восхваляетъ «Предстателя россскихъ музъ», «талантовъ покровителя», сумѣвшаго соединить въ себѣ лучшія качества государственнаго дѣятеля и понявшаго, что

«Въ томъ важность всѣхъ вельможъ, въ томъ сила всѣхъ царей,
«Чтобъ дѣлать имъ умѣть счастливыми людей».

Въ другомъ стихотвореніи «На выздоровленіе мецената» онъ говоритъ:

«Великій Петръ къ намъ ввелъ науки,
«А дщерь его ввела къ нимъ вкусъ.
«Ты (Шуваловъ) къ знаньямъ простирая руки
«У ней предстателемъ былъ Музъ».

Смерть Шувалова Державинъ съ большою искренностью оплакивалъ въ своемъ стихотвореніи «Урна» 1797 г.

Питавшій особую склонность къ Франціи и до глубокой старости остававшійся ярымъ поклонникомъ французскихъ литературы и искусства, Шуваловъ выписалъ въ новую Академію исключительно французскихъ художниковъ. Между ними пріѣхалъ въ Петербургъ и Ле Пренсъ, ученикъ знаменитаго Буше.

Живя въ Россіи съ 1758 по 1762 гг., Ле Пренсъ много сдѣлалъ для распространенія въ русскомъ обществѣ вкуса и любви къ искусству. Въ царствованіе Петра III онъ принялъ заказъ на отдѣлку нѣкоторыхъ залъ въ Зимнемъ дворцѣ. Благодаря своему внѣшнему лоску, манерамъ и воспитанію, Ле Пренсъ скоро вошелъ въ довѣріе къ Императрицѣ Екатеринѣ, которая стала поручать ему покупать для нея картины иностранныхъ художниковъ. Выписывая изъ за границы дорогія картины, Ле Пренсъ умѣлъ ихъ выгодно продавать петербургской знати, во всемъ старавшейся подражать Двору и Императрицѣ, и, извлекая такимъ образомъ изъ своихъ операцій хорошую пользу, знакомилъ вмѣстѣ съ тѣмъ русское общество съ лучшими образцами современной ему французской школы живописи. По собственному желанію Ле Пренсъ предпринялъ далекое путешествіе въ Сибирь, былъ и въ центральныхъ губерніяхъ, ѣздилъ и въ Балтійскія провинціи. Вездѣ срисовывая виды, типы, сцены, онъ гравировалъ ихъ самъ офортомъ или вновь изобрѣтеннымъ имъ способомъ — лависомъ и издавалъ впослѣдствіи во множествѣ отдѣльными листами и цѣлыми серіями. Полное собраніе его работъ о Россіи было издано дважды, при жизни его въ 1779 г. и послѣ смерти въ 1782 г. (160 рис.). Первое изданіе до сихъ поръ не

было извѣстно библіографамъ и Шарль Бланъ, какъ и другіе, считаетъ второе изданіе единственнымъ, между тѣмъ въ одной изъ частныхъ библіотекъ въ Петербургѣ имѣется экземпляръ перваго изданія, вышедшаго при жизни художника, въ листъ, съ заглавнымъ листомъ, гравированнымъ курсивомъ.

Ле Пренсъ является первымъ иностраннымъ художникомъ, изображавшимъ русскій бытъ съ достаточною достовѣрностью, хотя рисунки его и носятъ нѣсколько сентиментальный характеръ его учителя Буше. Все, что появлялось до тѣхъ поръ въ заграничныхъ изданіяхъ по части изображенія Россіи, ея быта, костюмовъ и видовъ, было очень далеко отъ правдоподобія и лишено всякаго художественнаго значенія. Работы Ле Пренса, издаваемыя заграницею, быстро проникали въ Россію и служили для всей второй половины XVIII вѣка образцомъ подражанія для тѣхъ немногихъ русскихъ граверовъ, которые пытались изображать бытъ или природу Россіи.

Мы видимъ такимъ образомъ, что нѣкоторыя событія начала второй половины XVIII в., напримѣръ, просвѣтительная дѣятельность Шувалова, открытіе Академіи Художествъ, начало знакомства русскаго общества съ западнымъ искусствомъ,—все это вмѣстѣ взятое, въ связи съ общимъ ростомъ самосознанія, развивало понемногу въ обществѣ вкусъ къ изящному и подготовляло его къ воспріятію той культуры и просвѣщенія, насадить которыя въ Россіи выпало на долю Императрицы Екатерины Великой.

Ей же принадлежитъ и почннъ въ дѣлѣ развитія русской изящной книжной иллюстраціи.

Заботясь усиленно о просвѣщеніи въ Россіи и желая всѣми силами распространить въ обществѣ знанія, преимущественно путемъ печати, Екатерина, получившая блестящее европейское воспитаніе, обладавшая природнымъ вкусомъ и большимъ художественнымъ чутьемъ, не могла, конечно, не стремиться къ украшенію книги съ чисто-художественной стороны, забывая совершенно о прикладной, практической цѣли иллюстраціи. Даже сухія оффиціальныя изданія, какъ Наказъ о проектѣ новаго Уложенія, Учрежденіе Воспитательнаго Дома, Уставъ Академіи Художествъ и тому подобныя книги, стали выходить въ свѣтъ въ изящномъ видѣ, украшенныя всевозможными виньетками, гравюрами и фронтисписами.

Нечего уже и говорить, что, печатая свои собственныя произведенія, Императрица старалась возможно роскошнѣе издать ихъ и украсить работами лучшихъ тогдашнихъ граверовъ. Особенно тщательно иллюстрировались въ эту эпоху произведенія литературныя въ подражаніе лучшимъ французскимъ изданіямъ того времени. Мы говорили уже выше, что во второй половинѣ XVIII вѣка развивается своеобразный родъ литературы — оды. Оды, рѣчи, слова писались на всякіе случаи, начиная отъ событій государственной важности и кончая мелкими происшествіями обыденной жизни. Наряду со знаменитыми и талантливыми поэтами, Ломоносовымъ, Державинымъ, Херасковымъ, этими царями оды, являлись и простые маньяки, бездарные стихоплеты, несносные въ своей болѣзни бумагомаранія, каковы, напримѣръ, знаменитый графъ Хво-

Подлинное Представленіе
Строеніевъ и Саду,
находящихся
въ одномъ изъ увеселительныхъ домовъ
называемомъ
СЕЛО КУСКÓВА,
принадлежащее
ЕГО СІЯТЕЛЬСТВУ ГОСПОДИНУ ГРАФУ
ПЕТРУ БОРИСОВИЧУ
ШЕРЕМЕТЕВУ
Генералъ Аншефу ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА ВСЕРОССІЙС.
Оберъ-Камергеру, Сенатору и Кавалеру орденовъ С. Андрея,
С. Александра, С. Анны и Бѣлаго Орла, и проч,
Построенное въ 7 верстахъ отъ Москвы на востокъ.
Строенія изобрѣтены разными славными Архитекторами иностранными:
а многія и Домовымъ Его Сіятельства Русскимъ
Архитекторомъ же Федоромъ Аргуновымъ
всѣ сіи изображенныя виды, посредствомъ Перспективныхъ правилъ,
на мѣстѣ снятымъ произведены Россійскими
Художниками подъ смотреніемъ Импер. Акад
Наукъ Мастера. Михайла Махаева.

Representation exacte
des Edifices et du Jardin,
qui se trouvent
dans une des Maisons de Plaisance
nommée
SAILO KOUSKOWA,
appartenant
À SON EXELLENCE MONSEIGNEUR LE COMTE
PIERRE BORISOWITZ
DE CHEREMETTOFF
Général en Chef Grand Chambellan de SA MAJESTÉ IMPERIAL
de toutes les Russies Sénateur et Chevalier des Ordres,
de St. André, de St. Alexandre, de Ste. Anne et de l'Aigle Blanc &c.
Située à 7 verstes de la ville de Moskou sur l'Orient.
Les Batiments sont de l'invention de divers fameux Architects étrangers
et plusieurs par l'Architecte Russe de la Maison
de son Exellence Theodor Argounoff.
Toutes les Vües sont dessinées avec les regles de la Perspective
et faites par les Artistes Russes, sous la direction
du Dessinateur de l'Academie Impériale des Sciences
Michael Machaeff.
Gravé par Pre. Laurent Membre de l'Académie de Peinture
et Sculpture de Marseille

DEUS CONSERVAT OMNIA

Заглавный листъ къ «Описанію Села Кускова».



Titre gravé pour un recueil de vues.

стовъ, или не менѣе его знаменитый Струйскій. Послѣдній устроилъ въ своемъ имѣніи Рузаевкѣ собственную типографію, гдѣ и печаталъ свои бездарныя произведенія для раздачи друзьямъ. Изданія эти украшались виньетками, прекрасно гравированными Набгольцемъ и Шенбергомъ, нѣмецкими граверами, жившими и работавшими въ Петербургѣ. (Въ первой части соч. Струйскаго портретъ Орлова гравированъ Скородумовымъ). Не смотря на всю ничтожность своего содержанія, книги Струйскаго интересны какъ образцы изящныхъ русскихъ изданій XVIII вѣка.


СОБРАНІЕ
УЧРЕЖДЕНІЙ И ПРЕДПИСАНІЙ
касательно воспитанія
ВЪ РОССІИ
обоего пола
БЛАГОРОДНАГО И МѢЩАНСКАГО
юношества,
съ прочими въ пользу общества установленіями.
ТОМЪ I.

печатано въ Санктпетербургѣ въ типографіи
I.K. Шнора 1789 года.

Заглавный листъ къ книгѣ: «Собраніе Учрежденій».

Titre d'une édition russe officielle.

Изъ иллюстрированныхъ одъ этой эпохи можно назвать оду Державина на празднованіе взятія Измаила 1792 г. и др. Державинъ вообще всегда лелѣялъ мысль объ изданіи собранія своихъ сочиненій съ иллюстраціями и уже въ 1793 г. велъ объ этомъ переговоры съ граверомъ Майромъ. Въ 1795 г. онъ поднесъ Императрицѣ рукопись своихъ стихотвореній съ 92 рисунками сепіею, тушью и акварелью, исполненными Оленинымъ. Эти рисунки не были никогда гравированы и лишь впослѣд-

ствіи вошли въ Академическое изданіе сочиненій Державина (грав. на деревѣ); они чрезвычайно интересны и представляютъ изъ себя первую попытку къ иллюстраціи сочиненій русскаго писателя русскимъ художникомъ. Извѣстно, что позднѣе для сочиненій Державина рисовалъ виньетки еще А. Егоровъ, но отъ этихъ рисунковъ не осталось и слѣда. Такимъ образомъ въ современныхъ поэту изданіяхъ встрѣчаются лишь немногія виньетки къ отдѣльнымъ одамъ и стихотвореніямъ.

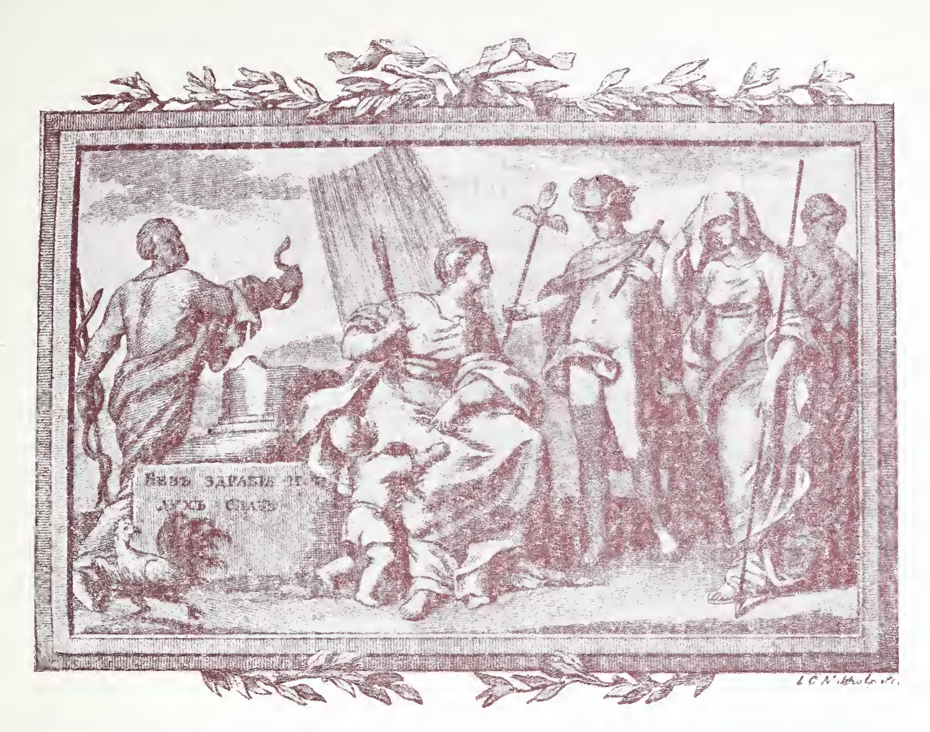
Далѣе, изъ книгъ литературнаго содержанія чрезвычайно интересно роскошное изданіе сочиненія Императрицы Екатерины «Начальное управленіе Олега» 1791 г. съ 5 виньетками и 2 фронтисписами, гравированными Кошкинымъ. Изданіе это отличается своею роскошью для того времени, хотя рисунки его очень далеки отъ исторической правды и невѣрно передаютъ древне-русскій бытъ, типы и костюмы. Другія сочиненія Екатерины II издавались также съ гравюрами, какъ, напримѣръ, «Тайна противу нелѣпаго общества», опера «Февей» 1789 г., «Сказка о Горе-богатырѣ» того же года.

Изящна, затѣмъ, виньетка работы Н. Львова въ книгѣ «Русской 1791 г.»; прекрасенъ фронтисписъ Оленина, гравированный лависомъ въ книгѣ Мусинъ-Пушкина «О Тмутараканскомъ Камнѣ»; интересна книжечка Хвостовой «Отрывки» съ фронтисписомъ и двумя виньетками. Съ иностранныхъ изданій перепечатаны «Похожденія Телемака» 1767 г., «Любовь Псиши и Купидона» Лафонтена 1769 г. (съ очень плохими гравюрами) и др.

Въ 1774 г. въ С.-Петербургѣ было предпринято изданіе перваго русскаго художественнаго журнала подъ названіемъ «Открываемая Россія, или собраніе одеждъ всѣхъ народовъ въ Россійской Имперіи обрѣтающихся» (то же по французски и по нѣмецки), въ малый листъ. Вышло всего, по указанію Сопикова, 15 №№ по 5 рисунковъ безъ текста въ



Виньетка изъ «Собранія Учрежденій» 1780 г. *Vignette d'une édition Russe officielle. 1780 г.*



Виньетка изъ «Собранія Учрежденій» 1780 г. *Vignette d'une édition Russe officielle. 1780.*

каждомъ, причемъ издатель журнала намъ неизвѣстенъ. Рисунки гравированы и раскрашены Хр. Ротомъ, нюрнбергскимъ граверомъ, жившимъ въ Россіи съ 1761 г. и награвировавшимъ множество виньетокъ въ различныхъ изданіяхъ. Изданіе это прекратилось въ 1775 г. и представляетъ собою большую рѣдкость. Впослѣдствіи, всѣ рисунки съ добавленіями вошли въ книгу Георги «Описаніе всѣхъ въ Россійскомъ Государствѣ обитающихъ народовъ», Спб. 1777—1779 гг., 3 части.

Нѣсколько гравюръ приложено также къ издававшемуся Новиковымъ сперва въ С.-Петербургѣ, а потомъ въ Москвѣ журналу «Утренній Свѣтъ» 1777—79 гг. Тогда же въ 1779 г. вышелъ первый русскій модный журналъ «Модное ежемѣсячное изданіе» въ 4 частяхъ.

Великолѣпно изданъ по рисункамъ М. Махаева и его учениковъ альбомъ подъ заглавіемъ «Подлинное представленіе строеніевъ и саду въ одномъ изъ увеселительныхъ домовъ, называемомъ село Кусково, принадлежащее графу П. Б. Шереметеву» (въ 70-хъ годахъ). Всего издано 13 листовъ, фронтисписъ и 12 видовъ съ русскими и французскими подписями, гравированныхъ частью въ Парижѣ Лораномъ, Барабе и др., частью въ Петербургѣ. Изданіе это въ полномъ видѣ чрезвычайно рѣдко и очень интересно по иллюстраціямъ. Особенно красивъ фронтисписъ. Позже, въ 1787 г. было издано и описаніе этого знаменитаго села, въ которомъ такъ охотно проводила время сама Императрица, очень любившая этотъ интересный и живописный уголокъ. Книга эта называется «Краткое описаніе села Спасскаго, Кусково тожъ». М. 1787 г. По рисункамъ того же художника награвирована была въ 1761 г. коллекція видовъ окрестностей Петербурга на 8 листахъ.

Вообще видовъ Петербурга и Москвы издавалось много какъ въ

Россіи, такъ и заграницею. Между ними особенно распространены были виды, гравированные акватинтою французскимъ художникомъ Дамамъ Демартре, жившимъ въ Россіи въ царствованіе Императрицы Екатерины. Впослѣдствіи имъ былъ изданъ въ Парижѣ цѣлый альбомъ видовъ Россіи на 30 листахъ. Изъ видовъ Москвы извѣстна коллекція 15 листовъ, рисованныхъ де-ла-Бартомъ и гравированныхъ иностранными мастерами съ русскими и французскими подписями.

Оффиціальныя изданія Екатерининскаго царствованія, какъ мы уже говорили, отличаются своимъ изяществомъ и даже роскошью. Въ изданномъ въ 1770 г. Наказѣ мы встрѣчаемъ недурныя виньетки по рисункамъ Штелина, гравированныя Ротомъ. Въ «Собраніи учрежденій касательно воспитанія въ Россіи И. Бецкаго», (1780—91 гг. 3 части) помѣщено всего свыше 60 виньетокъ, гравированныхъ Набгольцемъ, Шенбергомъ, Кошкинымъ и др., рисунки для которыхъ дѣлали главнымъ образомъ Набгольцъ и П. Соколовъ. Кромѣ того, интересны фронтисписы и заглавный листъ работы Набгольца. Изданіе это отличается своею роскошью и по богатству и красотѣ иллюстрацій можетъ смѣло считаться, наравнѣ съ изданіями Струйскаго, лучшимъ образцомъ русской иллюстрированной книги XVIII вѣка.

Чрезвычайно интересно, далѣе, рѣдчайшее изданіе «Начертаніе путешествія графовъ Сѣверныхъ», Спб. 1783 г., съ виньетками и картою на громадномъ складномъ листѣ. Карта носитъ то же названіе что и брошюра, причемъ внизу ея находится большая гравированная виньетка безъ подписи гравера. Что касается до самой брошюры, то существуетъ два вида ея, о чемъ до сихъ поръ библіографы не упоминали. Виньетки въ началѣ и концѣ текста гравированы на мѣди и очень красивы, въ нѣкоторыхъ же экземплярахъ онѣ замѣнены довольно грубыми заставками, рѣзанными на деревѣ.

Между описаніями празднествъ и фейерверковъ царствованія Императрицы Екатерины встрѣчается не мало весьма любопытныхъ изданій, напримѣръ, «Описаніе свадьбы Великаго Князя Павла Петровича съ Натальею Алексѣевной» 1773 г., съ 3 гравюрами Саблина, «Торжествующую Минерву» 1763 г. съ 2 виньетками. Роскошно издано «Описаніе фейерверка на окончаніе торжества на случай заключеннаго мира между Россійской Имперіей и Оттоманской Портой» 1793 г. Спб., въ листъ, съ гравированнымъ заглавнымъ листомъ, 4 раскрашенными таблицами и 2 картинами (гравировали Преображенскаго полка каптенармусъ Андрей Лаугинъ и сержантъ Василій Пядышевъ); встрѣчаются экземпляры этого изданія раскрашенные съ золотомъ. Не менѣе интересно рѣдчайшее «Изображеніе иллюминаціи представленной по дорогѣ между Санктпетербургомъ и Царскимъ Селомъ по случаю бывшаго въ семъ послѣднемъ маскерада во время проѣзда въ оной по сей дорогѣ Его Королевскаго Высочества Принца Генриха Прусскаго» 28 октября 1770 года—12 большихъ гравированныхъ листовъ, изъ нихъ первый складной. Подписи на французскомъ и русскомъ языкахъ; всѣ листы нумерованы. Изданіе это чрезвычайно рѣдко и въ настоящее время едва ли имѣется въ частныхъ библіотекахъ. Кромѣ перваго листа, гравюры исполнены неважно и всѣ безъ подписей граверовъ.



Изображеніе иллюминаціи 1770 г. Л. 1.



Gravure représentant une illumination 1770. Pl. 1.

Принцъ Генрихъ Прусскій, братъ Фридриха Великаго, пріѣзжалъ въ Петербургъ осенью 1770 года для переговоровъ о раздѣлѣ Польши. Принятый съ большимъ почетомъ Екатериною, онъ проводилъ все время въ празднествахъ, которыя давались въ честь его пріѣзда. Маскарадъ, бывшій въ Царскомъ Селѣ 28 октября, подробно описанъ въ «СПБ. Вѣд.» того года и отличался особою роскошью и многолюдствомъ. Въ 4 часа дня Императрица Екатерина, вмѣстѣ съ Великимъ Княземъ Павломъ Петровичемъ и принцемъ Генрихомъ, выѣхала въ Царское Село, причемъ сопровождавшихъ ихъ «знатныхъ обоего пола особъ» было такое множество, что кареты ихъ составили непрерывную цѣпь на разстояніи 14 верстъ. Вся дорога была украшена щитами, иллюминованными постройками и блестящими пирамидами, освѣщавшими путь торжественному поѣзду. Особенно «прекраснымъ блистаніемъ» отличалась Пулковская гора, съ которой представлялось глазамъ эффектное и интересное «позорище». Въ числѣ различныхъ построекъ, изображенныхъ на вышеприведенныхъ 12 листахъ, были сооружены 5 крестьянскихъ избъ, украшенныхъ ельникомъ и иллюминованныхъ фонарями. Въ трехъ изъ нихъ представлялась крестьянская свадьба съ пѣснями, плясками и угощеніемъ, въ двухъ же—справлялась свадьба чухонская со всѣми ея обрядами. Въ Царскосельскомъ Звѣринцѣ устроена была Діанина Гора, на которой играла охотничья роговая музыка...

Только къ 8 часамъ вечера прибыла Императрица съ гостями во дворецъ Царскаго Села и тотчасъ же начался маскарадъ, на который съѣхалось множество знати, дворянъ и именитаго купечества. Вскорѣ передъ окнами дворца сожженъ былъ роскошный фейерверкъ, изображавшій въ аллегорическихъ фигурахъ «союзничество и чистосердечіе» двухъ державъ, Россіи и Пруссіи, и, по словамъ описанія, особенно удавшійся. Въ 11 часовъ вечера былъ приготовленъ ужинъ, причемъ Императрица съ принцемъ и многими знатными особами ужинала въ Картинной Залѣ, Великій Князь Павелъ Петровичъ съ иностранными послами въ своихъ собственныхъ покояхъ, остальные же гости, по разнымъ заламъ обширнаго дворца. Послѣ ужина маскарадъ продолжался еще до 4 часовъ ночи, и все это время поддерживалась иллюминація окружающаго дворецъ парка, Парнасской горы и зданія «Циркумференціи».

Устроителемъ всего маскарада и иллюминаціи былъ, по словамъ описанія, Генералъ-Фельдцейхмейстеръ Григорій Григорьевичъ Орловъ при помощи Оберъ-Егермейстера Семена Кирилловича Нарышкина и Егермейстера фонъ Пальмена. Кромѣ этого маскарада, въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ говорится еще о фейерверкѣ въ присутствіи принца Генриха во дворѣ Эрмитажа 24 Ноября, въ день именинъ Императрицы. Описанія и изображенія этого торжества мы не имѣемъ, за то фейерверкъ 26 Ноября того же года въ присутствіи принца гравированъ на 5 большихъ листахъ по рисункамъ архитектора Спекле.

Описаніе коронаціи Императрицы Екатерины II издано не съ тою роскошью, къ которой мы привыкли по описаніямъ предыдущихъ двухъ коронованій. Причиною тому была вѣроятно поспѣшность, съ которой происходило само торжество, по политическимъ соображеніямъ назначенное Екатериною черезъ два съ половиною мѣсяца по ея вступленіи



Виньетка къ сочиненію Императрицы Екатерины II. 1791 г.

En-tête d'une oeuvre de l'Impératrice Catherine II. 1791.

на престолъ. Описано оно въ небольшой брошюркѣ подъ заглавіемъ «Обстоятельное описаніе торжественныхъ порядковъ вшествія въ Москву и священнѣйшаго Коронованія Ея Величества Императрицы Екатерины Вторыя, Самодержицы Всероссійской и избавительницы отечества» 13—22 Сентября 1762 г. СПБ. Къ этой брошюрѣ принадлежитъ атласъ изъ 9 большихъ листовъ, гравированныхъ Колпашниковымъ, Путимцевымъ, Харитоновымъ и Казачинскимъ по рис. Дивильс. Гравюры эти частью не окончены и исполнены весьма посредственно. Позднѣе для камеръ-фурьерскихъ журналовъ доски были перегравированы другими граверами. На это же торжество имѣются еще 2 изображенія фейерверковъ: 1) Описаніе аллегорическихъ изображеній въ заключеніе великолѣпнаго торжества по совершеніи Коронованія Императрицы Екатерины II въ М. Сент. 1762 г. (при М. Унив.), съ русск. и нѣм. текстомъ (4 стран. и 1 грав.) и 2) Изображеніе фейерверковъ для высокаго коронованія Императрицы Екатерины II, М. 1762 г., съ гравюрою.

Знаменитый дѣятель Екатерининскаго вѣка Н. И. Новиковъ, всю жизнь свою посвятившій распространенію просвѣщенія въ Россіи, главную дѣятельность свою направилъ на изданіе книгъ и журналовъ, выпустивъ въ свѣтъ всего до 448 изданій. Тѣмъ не менѣе, для интересующаго насъ дѣла книжной иллюстраціи, онъ сдѣлалъ немного. Прямая цѣль его дѣятельности была не развитіе въ обществѣ любви къ искусству, но исправленіе нравовъ путемъ сатиры или воздѣйствія на патріотическое чувство. Сатирическіе журналы Новикова, имѣвшіе такой шумный и необычный для того времени успѣхъ, выходили безъ



Изображеніе иллюминаціи 1770 г. Л. 7.

Gravure représentant une illumination. 1770. Pl. 7.

иллюстрацій; только въ «Трутнѣ» 1769 г. помѣщена виньетка изображающая осла, придавленнаго сатиромъ. Позднѣе, къ издаваемому имъ «Утреннему Свѣту», журналу мистическаго характера, были приложены нѣкоторыя гравюры работы Кирсанова. Новиковъ же былъ по всей вѣроятности издателемъ и выходившаго въ 1777—79 гг. «Моднаго ежемѣсячнаго изданія», съ картинами. Предполагавшееся имъ періодическое изданіе «Сокровище Россійскихъ Древностей» со снимками старинныхъ церквей, монастырей и другихъ памятниковъ старины, почему то не состоялось. Изъ изданій его, научнаго или историческаго характера съ иллюстраціями, назовемъ «Записки по исторіи Китайцевъ» 1786—88 гг. 10 ч. и «Магазинъ натуральной исторіи» 1785 г. Увлекшись позднѣе ученіемъ масоновъ, имѣвшимъ для него такое роковое значеніе, Новиковъ всю свою дальнѣйшую дѣятельность посвятилъ изданію книгъ масонскихъ и мистическихъ. Изъ послѣднихъ назовемъ «Новую Киропедію» 1785 г. съ грав., «Картину Цебесову» 1786 г. съ грав., «Тайну Творенія» 1785 г. съ 8 табл., «Божественную Метафизику» и др. Вотъ и всѣ почти изданія Новикова, въ которыхъ мы встрѣчаемъ иллюстраціи.

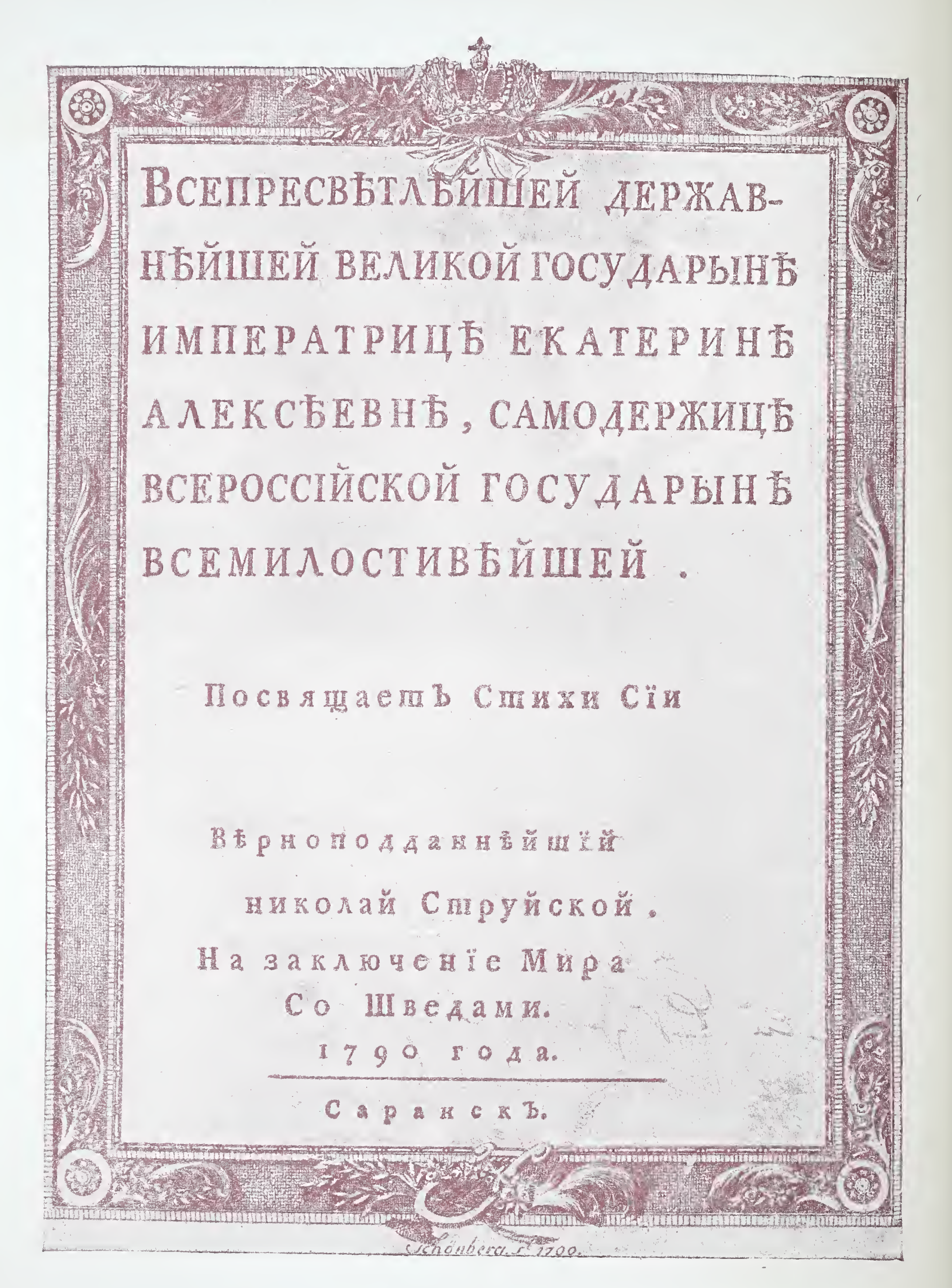
Екатерина II была большая поклонница Великаго Преобразователя Россіи и считала себя его прямой и законной преемницей. Преобразовательная дѣятельность и реформы императора Петра I впервые въ ея эпоху стали находить себѣ оцѣнку и объясненіе. Въ молодомъ русскомъ обществѣ пробудился интересъ къ личности Петра и появилось множество изданій, посвященныхъ первому Императору и его времени. Самое роскошное между ними—это второе изданіе сочиненія Феодози «Житіе и славныя дѣянія Императора Петра». Первое изданіе этой книги вышло въ Венеціи въ 1772 г. съ прекраснымъ и рѣдкимъ портретомъ Петра, гравированнымъ Калашниковымъ. Второе изданіе напечатано въ Петербургѣ въ 1774 г. въ 2 томахъ и составляетъ въ настоящее время большую рѣдкость. Къ нему приложено 29 гравюръ работы Шхенебека, Зубовыхъ и Пикара, отпечатанныхъ съ ранѣе гравированныхъ досокъ.

Очень красиво издана книга Туманскаго «Полное описаніе дѣяній Императора Петра Великаго» 1788 г. съ фронтисписомъ, 5 виньетками и 11 гравированными акватинтою портретами. Портреты Петра встрѣчаются далѣе въ книгахъ «Писаревъ, Житіе Петра Великаго» 1772 г., «Вороблевскій, Сказаніе о рожденіи Петра Великаго» и мн. др. О немъ же изданы напр. «Записка путешествія графа Б. Шереметьева» (М. 1773 г. въ листъ) съ 5 грав. и грав. загл. листомъ, и «Письма Петра Великаго къ графу Б. Шереметьеву» (М. 1774 г.) съ портретомъ Шереметева.

Изъ сочиненій географическаго содержанія, заключающихъ въ себѣ описанія Россіи Европейской и Азіатской, назовемъ, напримѣръ, «Географическое описаніе Волги отъ Твери до Дмитріева» 1767 г. съ 8 грав. картами, «Топографическое описаніе Калужскаго Намѣстничества» СПБ. 1785 г. съ грав. загл. листомъ и 13 раскраш. картами, «Топографическія примѣчанія на знатнѣйшія мѣста въ Бѣлорусскомъ Намѣстничествѣ» 1778 г. съ грав. загл. листомъ и изящными виньетками, и др.

Интересны также изданія «Путешествіе Палласа» 1773 г. со многими гравюрами (5 частей), «Миллеръ, Описаніе въ Казанской губерніи

живущихъ народовъ», съ грав., рѣдчайшее «Путешествіе Гмелина» 1773—85 гг., и др.



ВСЕПРЕСВѢТЛѢЙШЕЙ ДЕРЖАВНѢЙШЕЙ ВЕЛИКОЙ ГОСУДАРЫНѢ ИМПЕРАТРИЦѢ ЕКАТЕРИНѢ АЛЕКСѢЕВНѢ, САМОДЕРЖИЦѢ ВСЕРОССІЙСКОЙ ГОСУДАРЫНѢ ВСЕМИЛОСТИВѢЙШЕЙ.

Посвящаетъ Стихи Сіи

Вѣрноподданнѣйшій

николай Струйской.

На заключеніе Мира

Со Шведами.

1790 года.

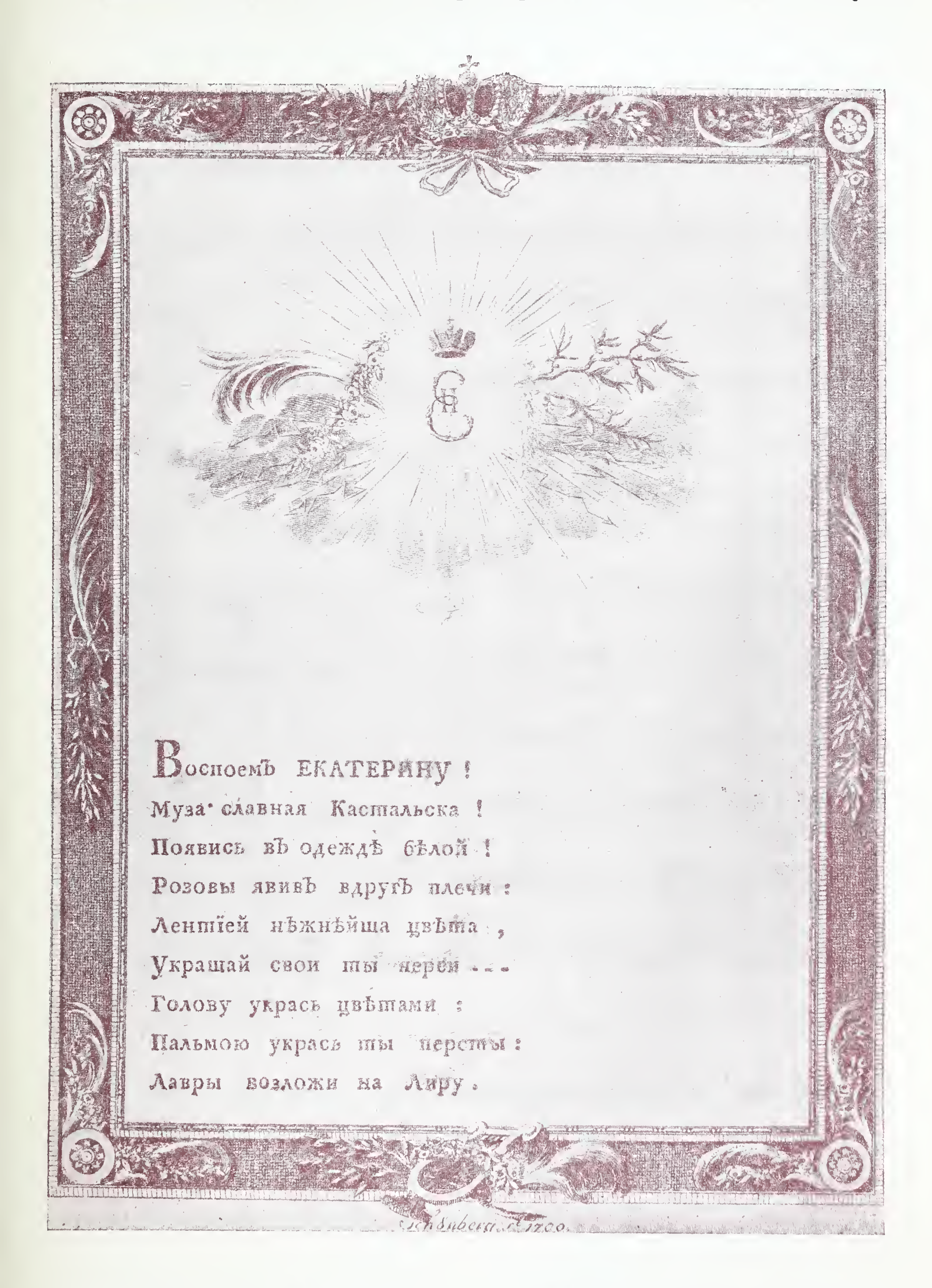
Саранскъ.

Schönberg. f. 1790.

Заглавный листъ къ «Одѣ» Струйскаго. 1790 г. *Titre d'une Ode de Strouysky. 1790.*

Кромѣ упомянутыхъ здѣсь изданій очень распространены были заграничныя изданія о Россіи, которыхъ въ то время было особенно

много. Иностранные художники и писатели начали понемногу знакомиться съ малоизвѣстной имъ до тѣхъ поръ страной, ея бытомъ, типами, внут-



Первая страница «Оды» Струйскаго. 1790 г. *Première page d'une Ode de Strouysky. 1790.*

реннею жизнью, и стали изображать ихъ въ своихъ произведенiяхъ. Всѣ эти изданiя прежде ихъ пропуска въ Россiю тщательнѣйшимъ образомъ

цензировались, часто даже самою Императрицею, очень ревнивой къ славѣ своего второго отечества. Напримѣръ, сочиненіе аббата Шаппъ Д'Отерошъ, путешествовавшаго по Россіи еще въ царствованіе Императрицы Елисаветы и издавшаго въ 1768 г. описаніе своего путешествія съ гравюрами Ле Пренса, было строжайше запрещено у насъ и вызвало даже печатное возраженіе самой Императрицы. Не понравились ей и картины, изображавшія наказанія плетьми, недовольна осталась она и текстомъ, въ которомъ авторъ описывалъ безправное положеніе невѣжественнаго, закрѣпощеннаго, обнищалаго народа. Изданія съ рисунками нѣмецкаго художника Гейслера, съ достаточною реальностью изображавшаго бытъ Россіи (особенно его изданіе о наказаніяхъ въ Россіи), также были запрещены.

Вообще на гравюрахъ Екатерининской эпохи, изображающихъ русскій бытъ, всегда почти замѣтна нѣкоторая идеализація, мужики отзываются немного «пейзанами», села и хутора «виллами» и «коттэджами».

Великая Екатерина любила и умѣла показать товаръ лицомъ и боялась открывать передъ свѣтомъ слабыя стороны своего государства. Реальное изображеніе обнищалаго, голоднаго народа, развалившихся и разоренныхъ деревень, выжженныхъ солнцемъ безплодныхъ полей,—всѣ эти картины не могли прибавить лавровъ въ сплетенный Императрицею себѣ славный вѣнецъ.

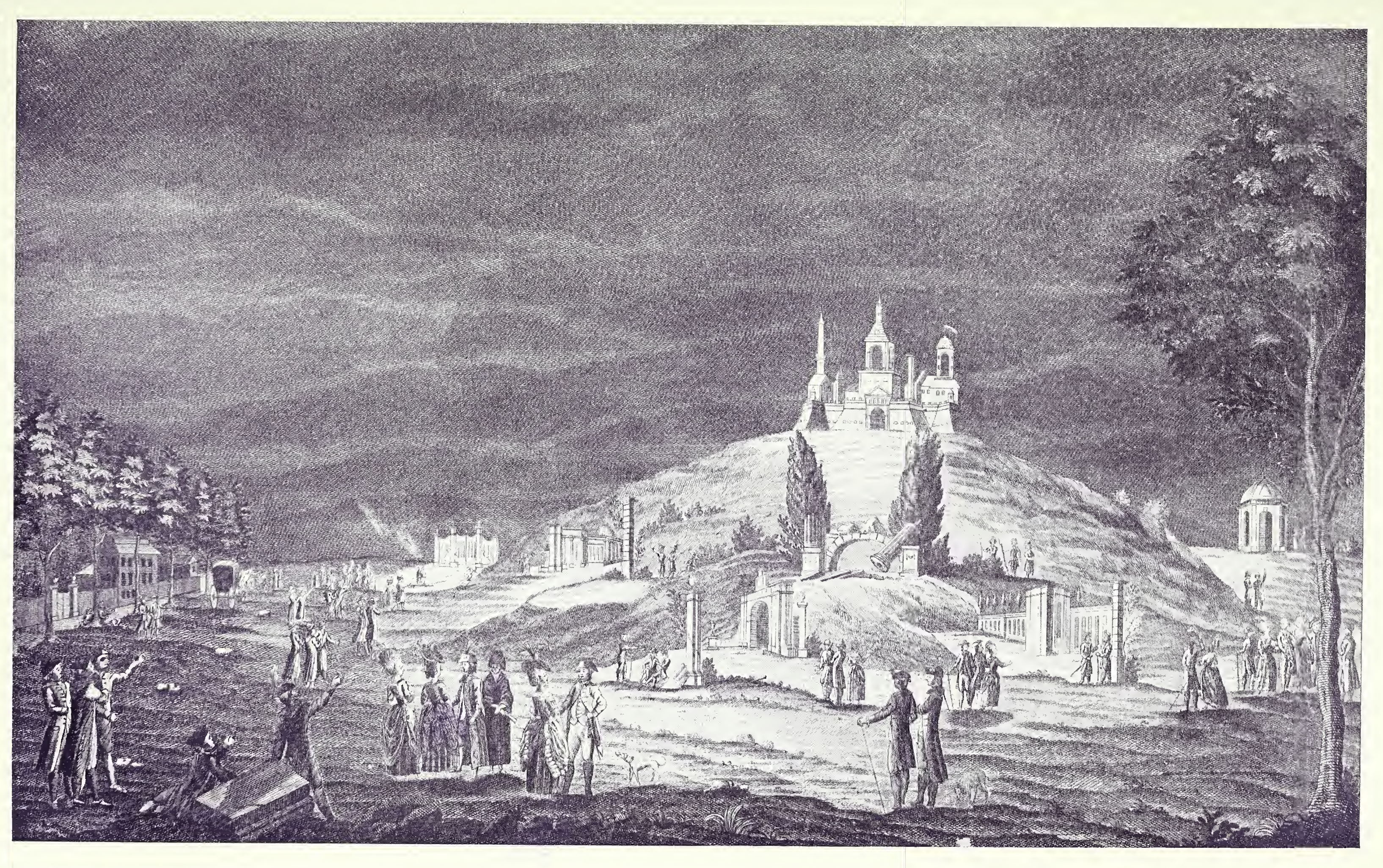
На пути ея тріумфальнаго шествія въ только что завоеванный Крымъ, по мановенію руки Великолѣпнаго Князя Тавриды, возникали въ степи благоустроенныя селенія, куда плетьми сгонялись разодѣтые по праздничному крестьяне, съ пѣснями и плясками встрѣчавшіе свою повелительницу. И многочисленная свита Царицы, всѣ иностранные принцы и посланники, могли вдоволь любоваться на «маскарадное счастье» россійскаго народа.

Кратковременное царствованіе Императора Павла I не богато иллюстрированными изданіями, хотя между ними встрѣчается нѣсколько довольно интересныхъ. Назовемъ прежде всего роскошное и рѣдкое изданіе «4 книги Палладіевой архитектуры» (Спб. 1798 г.) съ прекраснымъ портретомъ Н. Львова, гравированнымъ Тардье, и 33 таблицами, гравированными частью самимъ Львовымъ, частью по его рисункамъ Набгольцемъ.

Далѣе красивы виньетки Набгольца къ сочиненіямъ Капниста 1796 г., недуренъ фронтисписъ къ «Ябедѣ» того же автора и превосходны виньетки Оленина къ баснямъ Хемницера 1799 г., гравированныя лависомъ. Роскошно издано оффиціальное «установленіе объ орденахъ Императора Павла» 1797 г. въ листъ, съ изображеніями костюмовъ на 38 листахъ въ гравированныхъ рамкахъ.

Съ 1798 г. сталъ выходить «Общій Гербовникъ Дворянскихъ Родовъ», закончившійся лишь въ 1836 г. Издавался онъ по тому времени очень роскошно, на лучшей бумагѣ съ большими полями, съ гравированными заглавными листами и многочисленными изображеніями гербовъ.

Интересно и очень рѣдко изданіе «Шмидтъ. Начертаніе о началѣ и успѣхахъ въ устроеніи регулярнаго войска и морской силы въ Россіи»,



Изображеніе иллюминаціи 1770 г. Л. 11. *Gravure représentant une illumination. 1770. Pl. 11.*

пер. съ нѣм. В. Иванова, часть 1-я (единственная) съ 5 гравюрами Дюрфельда (раскраш.) М. 1798 г. Та же книга вышла въ Москвѣ и по нѣмецки.

Въ 1800 г. вышла книга Бѣляева «Кабинетъ Петра Великаго» съ нѣсколькими гравюрами и знаменитая ода Державина «Переходъ въ Швейцаріи черезъ Альпійскія горы» Спб. съ чудными виньетками Н. Уткина, только что еще начинавшаго свою художественную дѣятельность.



Фронтисписъ къ «Ябедѣ» Капниста. 1798 г.

Frontispice d'une comédie de Capniste. 1798.

Вотъ и всѣ наиболѣе интересныя книги съ гравюрами, изданныя въ царствованіе Императора Павла I.

Остается теперь бросить взглядъ на общее состояніе гравернаго дѣла во второй половинѣ XVIII в., начиная съ воцаренія Императрицы Екатерины Великой. Изъ иностранныхъ граверовъ, работавшихъ въ Россіи въ эту эпоху, нужно назвать троихъ, наиболѣе талантливыхъ и имѣвшихъ наибольшее значеніе для русскаго искусства: Радига, Валькера и Клаубера, знаменитыхъ главнымъ образомъ своими учениками. Первый далъ намъ замѣчательнаго гравера Берсенева, прославившагося своими гравюрами «Андрей Первозванный», «Магдалина» и др. Изъ учениковъ Валькера извѣстенъ Селивановъ, награвировавшій нѣсколько недурныхъ портретовъ черною манерою. Наконецъ, вызванный въ 1796 г. въ Россію Клауберъ создалъ цѣлую плеяду искусныхъ и талантливыхъ русскихъ граверовъ съ знаменитымъ Уткинымъ во главѣ. Галактіоновъ, Скотни-

ковъ, Ческіе, Ухтомскій—всѣ они, хотя по дѣятельности своей и принадлежатъ XIX вѣку, тѣмъ не менѣе интересуютъ насъ, какъ носители традицій эпохи Великой Екатерины, какъ ученики и воспитанники XVIII вѣка.

Совершенно помимо петербургской Академіи развился знаменитый граверъ Г. Скородумовъ, учившійся въ Лондонѣ у Бартолоцци и награвировавшій пунктиромъ множество превосходныхъ и весьма цѣнныхъ листовъ. Его работы встрѣчаются иногда и въ книгахъ, напр., въ первой части сочиненій Струйскаго имъ гравирована виньетка, изображающая портретъ Орлова. Другой ученикъ Бартолоцци, Филетеръ Стефановъ, бывшій крѣпостной, бѣжавшій отъ своего барина въ Лондонъ, извѣстенъ тѣмъ, что работалъ вмѣстѣ съ своимъ сыномъ для изданій англійскихъ «кипсековъ». Кромѣ того имъ сдѣлано нѣсколько русскихъ портретовъ.

Чрезвычайно интересны работы художниковъ любителей Оленина и Львова, научившихся гравировать по способу Ле Пренса лависомъ и исполнившихъ по собственнымъ рисункамъ нѣсколько очень изящныхъ и интересныхъ виньетокъ.

Далѣе для иллюстраціи книги въ эпоху Императрицы Екатерины много работали граверы Сребреницкій, Герасимовъ, Саблинъ, Колпашниковъ, Н. Соколовъ, Розоновъ и многіе другіе, не отличавшіеся особыми художественными достоинствами. Гораздо выше ихъ стоятъ иностранцы, работавшіе въ Россіи, какъ, напримѣръ, Набгольцъ, Шенбергъ, Ротъ, Сарти, Бернигеротъ и др., оставившіе намъ не мало дѣйствительно изящныхъ вещей. Рисунки для виньетокъ исполнялись частью самими граверами, частью рисовались для нихъ другими художниками: Штелиномъ, Градицци и др., имена которыхъ упоминались выше.

Изъ русскихъ рисовальщиковъ XVIII вѣка, хотя сколько нибудь замѣчательныхъ, можно назвать только Махаева, спеціализировавшагося на «перспективныхъ видахъ», Львова и Оленина. Работъ Львова для книги очень мало, —только виньетка къ изданію «Русской 1791 г.», да фронтисписъ и таблицы къ «Палладіевой архитектурѣ». Оленинъ работалъ больше, и далъ намъ довольно много очень изящныхъ виньетокъ и рисунковъ, по большей части гравированныхъ имъ самимъ. Кромѣ упомянутыхъ уже выше неизданныхъ рисунковъ Оленина къ сочиненіямъ Державина, сохранилось еще нѣсколько виньетокъ его, гравированныхъ лависомъ для неизвѣстныхъ изданій, находящихся по словамъ Ровинскаго въ собраніи И. Стояновскаго.

Закончивъ этимъ настоящій обзоръ того, что было сдѣлано для украшенія книги въ Россіи XVIII вѣка, мы должны замѣтить, что при разсмотрѣніи книгъ этого періода нами совершенно исключались два рода произведеній печатнаго искусства, имѣющихъ свой самостоятельный интересъ и свою собственную исторію. Это книги духовныя и лубочныя изданія. Первый родъ литературы развивался совершенно самостоятельно, подъ вліяніемъ особыхъ причинъ и преслѣдовалъ свои спеціальныя задачи, чистому искусству очень далекія. Лубочныя изданія также не имѣютъ никакого художественнаго значенія и интересны лишь со стороны библіографической. Исторія и библіографія этихъ изданій въ достаточной

мѣрѣ подробно разработаны Д. А. Ровинскимъ въ его знаменитомъ трудѣ «Русскія народныя картинки».

Если исключить, такимъ образомъ, эти два рода изданій XVIII вѣка, то исторія русской книжной иллюстраціи этого періода, въ связи съ развитіемъ русскаго граверного дѣла вообще, представится намъ въ слѣдующемъ видѣ.

Въ первую четверть XVIII в., въ эпоху императора Петра Перваго, гравюра въ книгѣ носитъ узкій, прикладной характеръ и совершенно чужда чистому искусству. Изящной иллюстраціи почти не существуетъ, лишь слабые признаки ея видны въ описаніяхъ фейерверковъ. Въ 30—40-хъ го ахъ появляются виньетки въ одахъ и нѣкоторыхъ, немногихъ книгахъ литературнаго содержанія. Выходитъ первое роскошное изданіе: «Описаніе Коронаціи Императрицы Анны». Впервые являются русскіе



Vignette des «Fables» de Chemnitzer. 1799.
Виньетка къ баснямъ Хемницера. 1799 г.

граверы-иллюстраторы: Соколовъ и Качаловъ. Начало царствованія Елисаветы, несмотря на расцвѣтъ граверного дѣла, довольно бѣдно иллюстрированными изданіями. Къ концу его, подъ вліяніемъ новой Академіи Художествъ, просвѣтительной дѣятельности Шувалова и другихъ обстоятельствъ, художественное развитіе русскаго общества замѣтно возрастаетъ.

Дѣятельность Екатерины Второй застаетъ подготовленную почву и русское искусство быстро двигается впередъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ процвѣтаетъ и дѣло русской книжной иллюстраціи. Издается множество иллюстрированныхъ книгъ, нарождаются новые русскіе граверы и рисовальщики; иностранцы, работающіе въ Россіи, даютъ намъ нѣсколько интересныхъ книжныхъ гравюръ и русская иллюстрированная книга приближается къ лучшимъ французскимъ изданіямъ того времени.

Эпоха Императора Павла I не даетъ много образцовъ иллюстрированныхъ изданій, но она замѣчательна тѣмъ, что въ концѣ XVIII вѣка образуется кружокъ талантливыхъ русскихъ граверовъ и рисовальщиковъ, учениковъ Клаубера, поставившихъ въ началѣ слѣдующаго столѣтія русскую книжную иллюстрацію на должную высоту и внесшихъ

въ свои работы самостоятельность, оригинальность и отличныя художественныя достоинства. Они сумѣли вывести русскую книжную гравюру на новый, самостоятельный путь, чуждый иностраннаго вліянія, и характеристика ихъ дѣятельности займетъ первое мѣсто въ исторіи русской книжной иллюстраціи XIX-го столѣтія.

Н. Соловьевъ.



Виньетка изъ «Сочиненій Струйскаго». 1788 г.
Vignette des «Oeuvres de Strouysky». 1788.



Переплетъ книги „Записки Путешествія гр. Шереметева“. 1773 г.
(Имп. Академія Художествъ).

Reliure de „Voyages du comte Chérémeteff“. 1773.
(Académie des Beaux-Arts à St.-Pétersbourg)



Русскія книги XVIII-го вѣка по искусству.



Мнѣ извѣстно нѣсколько русскихъ книгъ XVIII-го вѣка, касающихся искусства, и не вдаваясь здѣсь въ разборъ ихъ всѣхъ, приведу содержаніе только тѣхъ, которыя наиболѣе интересны. Первая изъ нихъ,—въ хронологическомъ порядкѣ,—была издана подъ заглавіемъ Иконологической лексиконъ или руководство къ познанію живописнаго и рѣзнаго художествъ, медалей, эстамповъ и проч. Съ французскаго перевелъ Иванъ Акимовъ. СПБ. 1786 г. (въ Императорской Академіи Наукъ). Эта книга, вышедшая двумя изданіями (первое въ 1763 году) принадлежитъ перу Ивана Акимова, — извѣстнаго историческаго живописца, автора первыхъ біографическихъ свѣдѣній о русскихъ художникахъ, напечатанныхъ въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» 1804 года.

Въ началѣ книги помѣщено посвященіе Вел. Кн. Павлу Петровичу и потомъ «предувѣдомленіе», выражающее взгляды Акимова на аллегорію въ искусствѣ. «Фигуры аллегорическія, пишетъ онъ, приносятъ не малую пользу и даже ихъ можно употреблять кстати и не кстати!» «Необходимо соблюдать точность и согласованность съ правдой». «Есть ли напримѣръ, говоритъ авторъ, Неистовство имѣетъ подлѣ себя льва, то надлежитъ ему быть сердитому и чтобъ грива у него поднялась вверьхъ, глаза бъ были кровавы, челюсти отворены, и длиннымъ бы хвостомъ своимъ билъ себя по бокамъ, а черезъ тобъ самъ себя возбуждалъ къ ярости и опустошенію». Далѣе идетъ въ алфавитномъ порядкѣ словарь всѣхъ аллегорическихъ представленій,—причемъ многія изъ нихъ отличаются выразительнымъ лаконизмомъ.

Напримѣръ: «Аллегорія, легко познается по флеровому покрывалу, которымъ она бываетъ покрыта» (стр. 5), или «Крокодилъ, обыкновенное знаменованіе рѣки Нила и Египта, потому что въ сей рѣкѣ водятся оныя животныя» (стр. 153). Или «Обезьяна.—Звѣрь сей весьма искусенъ перенимать дѣла другихъ и для онаго принимается онъ знаменіемъ Подражанія» (стр. 208). Этотъ «Иконологическій лексиконъ» можетъ значительно помогать при опредѣленіи сюжетовъ художественныхъ произведеній XVIII-го столѣтія, изготовленныхъ по такому шаблону.

Другая книга, изданная въ концѣ царствованія Екатерины II, представляетъ еще большій интересъ для бытописателя этой эпохи. Она издана подъ слѣдующимъ заглавіемъ «Начертаніе для изображенія въ живописи, пресѣченной въ Москвѣ 1771 года моровой язвы, которое предлагаетъ художникамъ Данило Самойловичъ». СПБ. въ Т. П. Б. 1795 г.

Курьезная книга эта въ свое время пользовалась вѣроятно большимъ успѣхомъ, такъ какъ ея было выпущено два изданія. Первое, посвященное «Московскому дворянству»-- было издано въ СПБ въ 1795 г., второе въ 1802 году, напечатано въ Николаевѣ, причемъ книга посвящена гр. А. С. Строганову. Авторъ ея на первой страницѣ аттестуетъ себя слѣдующимъ образомъ: «Дѣйствительный Статскій Совѣтникъ Медицины Докторъ, Государственной Медицинской Коллегіи почетный Членъ при учрежденіяхъ карантинныхъ, Черноморской Медицинской управы Инспекторъ, ордена Св. Владиміра 4-й Степени Кавалеръ, Императорскаго Санктпетербургскаго вольнаго Економическаго общества и Двенадцати иностранныхъ академій Членъ». Участвуя въ пресѣченіи язвы этого «страшилища, которое было пагубнѣе всѣхъ народовъ», Данило Самойловичъ хотѣлъ вдохновить этой темой художниковъ. «Наставленіе» состоитъ изъ 18 пунктовъ, подробно толкующихъ о содержаніи картины, которая должна была быть весьма сложной. Тутъ преподобный Симонъ и «больница для врачеванія и больные язвой, причемъ и изобразить въ настоящемъ видѣ и оные чернобагровые зрѣлые и незрѣлые знаки». Для вящшаго вдохновенія художника авторъ помѣщаетъ и примѣчаніе о язвахъ: «Corbunculos pestilentiales, Bubones pestilentiales, et petechias pestilentiales» (стр. 2). У горы, на которой должны быть представлены: городъ, откуда везутъ больныхъ, офицеръ съ нижними чинами, монастырь, кладбище для погребенія мертвыхъ, генералъ Петръ Дмитріевичъ Еропкинъ, кн. Гр. Орловъ и наконецъ самъ авторъ Данило Самойловичъ, который «приспѣвъ къ мѣсту и расторгнувъ съ надлежащею осторожностью одежду онаго трупа, открылъ великое наономъ Чернобагровое пятно, что было также явнымъ свидѣтельствомъ и убѣжденіемъ для самого Начальника» (стр. 14). «Такова картина», заключаетъ авторъ, «будетъ сколь важна, столь и нова для Всероссійской Имперіи и для всей Европы» (стр. 17). Писали ли картину художники вдохновленные этой темой, мнѣ неизвѣстно.

Третья изъ разбираемыхъ книгъ, представляющая теперь библіографическую рѣдкость, была издана подъ слѣдующимъ заглавіемъ: Архипъ Ивановъ «Понятіе о совершенномъ живописцѣ», Спб. 1789. Экземпляръ ея имѣется въ Императорской Публичной библіотекѣ, а другой у В. А. Щавинскаго; въ другихъ же собраніяхъ онъ мнѣ не попадался и любопытно то, что его даже нѣтъ въ библіотекѣ Академіи Художествъ, хотя въ 1795 г. ею было куплено отъ художника 368 экземпляровъ изданія. Книга эта является переводомъ съ итальянскаго, но измѣнена и дополнена переводчикомъ ея, извѣстнымъ русскимъ скульпторомъ Архипомъ Ивановымъ, и потому представляетъ величайшій интересъ, какъ выраженіе взглядовъ русскаго художника XVIII-го столѣтія на искусство. Послѣ перечня подписчиковъ, среди которыхъ значатся многіе русскіе художники, идетъ краткое предисловіе, выражающее эстетическіе принципы переводчика. «Живопись, пишетъ онъ, служитъ для полезнаго увеселенія очамъ и разуму» (стр. 1), «она пріобщаетъ глаза наши тѣмъ искусственнымъ представленіемъ, чрезъ которое мы пользуемся будто самимъ присутствіемъ весьма отдаленныхъ отъ насъ предметовъ или и такихъ, коихъ уже и на свѣтѣ нѣтъ»

(стр. 2). Послѣ предисловія помѣщены два стихотворенія, посвященныя знаменитымъ русскимъ художникамъ: портретисту Дмитрію Левицкому и пейзажисту Михаилу Иванову. Первое изъ этихъ стихотвореній написано извѣстнымъ Ипполитомъ Богдановичемъ,—перепечатано изъ «Собесѣдника любителей россійскаго слова» 1783 г. (ч. IV, стр. 31), второе—написано братомъ придворнаго миніатюриста портретистомъ Николаемъ Жарковымъ и потому заслуживаетъ двойного вниманія. Вотъ это стихотвореніе:

Къ талантамъ Михаила Матвѣевича Иванова:

«Блистала Греція Художествъ красотами:
Апеллесъ, Фидій, Зексъ, Пракситель, Протогенъ,
Гоня невѣжествъ ночь своихъ даровъ лучами,
Открыли къ вѣчности всходъ новыхъ протяженъ.

* *
*

Во пламень кроткихъ Музъ Гесперія плѣненна,
Безсмертную почла существенность его.
И собственныхъ даровъ огнями восхищенна,
Простерла оныхъ свѣтъ изъ круга своего.

* *
*

Красы, безгласна рѣчь наперсницъ сихъ природы,
Россіянъ нынѣ взоръ прельстивъ питаютъ духъ
Которыхъ славы такъ возлюбятъ позны роды,
Когда премудрость столь ихъ всѣмъ плѣняетъ слухъ.

* *
*

Воспитанниковъ цвѣтъ, изяществъ сонмъ искатель,
Рафайла, Анжела, дерзаетъ по стопамъ;
И лѣта прелестямъ великой подражатель,
Лорренъ, ты дышешь живъ, одноплеменный намъ.

* *
*

Встрѣчая сельностей твоя Ивановъ виды
Пригорки, злакъ древа, тропинки, рѣчки, тѣнь:
Кавказски выспри, дебрь, стремнины горъ Тавриды—
Колико клонился ихъ зрѣте каждый день!

* *
*

Но ты, превосходя Лорреня чертежами,
Простой намъ можешь видъ изящнымъ начертать:
Предлоговъ разностьми, зарей съ тѣньми играми,
И многимъ чѣмъ то тѣмъ, чего нельзя назвать.

* *
*

Мнѣ легче бы твою хвалить души пріятность,
И сердце для друзей чувствительныхъ твоихъ;
Да тутъ препятствуетъ твоя скоропревратность:
Хвалы тебѣ воздамъ, ты завтра выше ихъ.

* *
*

Итакъ довольно намъ, любимецъ селъ спокойныхъ,
Изобразитель мѣстъ прекрасныхъ и градовъ,
Изъ вѣтвіевъ вѣнка желать тебѣ пристойныхъ
Холмовъ съ лѣсками, водъ, зефировъ и плодовъ».

Третій отдѣлъ книги заключаетъ художественно критическіе взгляды на искусство. «Герой и простые ратники», пишетъ авторъ, «сильные и слабые, старые и молодые, должны каждый имѣть различные ихъ образности» (стр. 6). «Въ пейзажахъ должно заключать немногіе, но отборные предметы» (стр. 8). «Облака должны быть самого лучшаго выбора, искусно сдѣланныя и порядочно расположенныя» (стр. 9). «Если живописецъ находится принужденъ употребить какую-нибудь вольность, то надобно ему стараться, чтобы она была непримѣтна, разсудительна, выгодна и основана на какихъ либо примѣрахъ» (стр. 16). «Существенной чертой живописи есть пріятность — то, что безъ соучастія разума нравится и плѣняетъ сердца» (стр. 17). «Красота нравится только черезъ правила, а пріятность и безъ нихъ» (стр. 17). «Хорошій вкусъ и исправность рисунка столь потребны въ живописи, что безъ оныхъ живописецъ не можетъ себѣ снискать никакого уваженія» (стр. 60). «Одѣжда не должна быть располагаема въ живописи на подобіе того, какъ нами обыкновенно употребляется платье; складки должны казаться такими, какъ бы онѣ случайно составились вокругъ тѣла» (стр. 64).

Еще любопытнѣе отдѣлъ:

О портретахъ:

«Живописецъ весьма долженъ стараться о томъ, чтобъ избирать токмо выгодныя лица, или хорошіе моменты» (стр. 186). «Въ учиненіи портрета совершеннымъ, нужны четыре вещи: осанка, цвѣтъ, постановка и уборы» (стр. 190).

Осанка: «Говорю, что всѣ тѣ недостатки безъ которыхъ познается осанка и сложеніе людей, должны быть поправляемы и выпускаемы въ портретахъ женщинъ и молодыхъ мужчинъ; на примѣръ носъ кривоватый можно попрямить, грудь гораздо сухую, плеча съ лишкомъ высокія также можно приноравливать къ требуемой хорошей осанкѣ» (стр. 196).

Цвѣтъ: «Въ цвѣтѣ лица всегда примѣнять должно три момента; первый, когда пришедшій писаться садится на свое мѣсто, а тогда онъ живѣе и цвѣтнѣе нежели каковымъ обыкновенно бываетъ, что примѣтно въ первомъ часу прибытія его; второй когда пишущійся отдохнувъ показывается такимъ каковъ онъ есть обыкновенно, что бываетъ во второмъ часу по прибытіи; третій же когда пишущійся, уставъ отъ сидѣнія перемѣняетъ обыкновенный свой цвѣтъ на тотъ, который скука всегда изливаетъ на лице» (стр. 200).

Постановка: «Постановленіе должно быть прилично возрасту, званію людей и сложенію ихъ. Для женщинъ, напримѣръ, надобно, чтобъ оно было благородной простоты и смиренной веселости» (стр. 203).

Наряды: «Надобно, чтобы каждый былъ одѣтъ по чиностоянію своему, поелику одни только наряды могутъ показать въ живописи различіе между людьми, но соблюдая приличный чиностоянію характеръ,

надобно чтобъ одежды были избраны и раскинуты съ искусствомъ» (стр. 208).

«Разсужденіе о свободныхъ художествахъ съ описаніемъ нѣкоторыхъ произведеній россійскихъ художниковъ». Въ Санктпетербургѣ 1792 года.

Такъ озаглавлена другая любопытная книга по русскому искусству. Авторъ ея Петръ Чекалевскій былъ конференцъ-секретаремъ и позже вице-президентомъ Академіи Художествъ. Мысли выраженныя имъ, а также свѣдѣнія о русскихъ художникахъ — его современникахъ — все это интересный матеріалъ для изслѣдователя XVIII-го вѣка. «Предметы, не имѣющія даже никакого безпосредственнаго съ нами сообщенія, пишетъ Чекалевскій, кажутся какъ будто получили пріятный видъ и цвѣты единственно для того, что представляются взору нашему» (стр. 2). «Изящныя художества, подражая природѣ, долженствуютъ стараться представить намъ въ самомъ пріятнѣйшемъ видѣ всѣ предметы нужные къ нашему благополучію, дабы чрезъ то вперить въ насъ къ нимъ привязанность» (стр. 6). «Простой рисовальщикъ, хотя и изобразитъ видимый имъ предметъ; но искусной живописецъ присовокупитъ къ тому все то, что можетъ усугубить подобіе и восхитить чувства и разумъ» (стр. 9). «Живопись льститъ взору нашему представленіемъ предметовъ отдаленныхъ или уже болѣе не существующихъ» (стр. 100). «Живописцу не довольно одного того, чтобы онъ имѣлъ разумъ... но нужно чтобы рука его была довольно гибка для начертанія съ точностью многоразличными способами линій по его воображенію» (стр. 104).

Такъ выражаетъ Чекалевскій взгляды на искусство русскаго общества царствованія Екатерины.

Далѣе идутъ свѣдѣнія о художникахъ, современникахъ автора. Онъ говоритъ о скульпторахъ: Фальконе, Рашеттѣ, Шубинѣ, Козловскомъ, Прокофьевѣ, Щедринѣ, Мартосѣ и Гордѣевѣ (стр. 87—100), о живописцахъ Лосенкѣ, Акимовѣ, П. Соколовѣ, Семенѣ Щедринѣ, Мих. Ивановѣ (стр. 149—154), объ архитекторахъ Старовѣ и Волковѣ (230, 231) и всѣ эти свѣдѣнія вносятъ вкладъ въ исторію нашего искусства.

Но кромѣ этихъ двухъ книгъ существуютъ и другія переводныя и оригинальныя сочиненія по искусству. Не вдаваясь здѣсь въ подробный разборъ ихъ, я приведу только ихъ заглавія:

Основательное и ясное наставленіе въ Миніатюрной Живописи, посредствомъ котораго можно сему искусству весьма легко и безъ учителя обучиться, съ пріобщеніемъ, какъ разныя краски, творенное золото, серебро и Китайскій Лакфернисъ дѣлать; и какъ на полиментѣ золотить, пер. съ Нѣм. Михайло Агентовъ. М. въ Университетской Т. 1765 г.

Архитектурная гражданская Виньола; пер. съ французскаго 1778 г.

Краткое руководство къ гражданской архитектурѣ или зодчеству, изданное для народныхъ училищъ 1780 года.

Рисовальное искусство или способъ самому собою научиться рисовать, изъ примѣровъ славныхъ художниковъ Карла Лебрюна и Роберта, Спб. 1785 г.

Письмо Донъ Антона Рафаела Менгса, къ Донъ Антонію Понзу; пер. съ Итал.—Спб. въ Т. Шлях. Кад. Корпуса. 1786. (Смирдинъ 5385).

«Опытъ городовымъ и сельскимъ строеніямъ» и т. д. Соч. надв. сов. и архитектора Н. Леймa, Спб. 1788. (О продажѣ этой книги печаталось въ Спб. Вѣдомостяхъ 1788 года).

Диссертація о вліяніи Анатоміи въ Скульптуру и Живопись, объясненная доказательствами, извлеченными изъ преданій искусства и изъ самой опытности по существующимъ твореніямъ славнѣйшихъ художниковъ протекшихъ вѣковъ и нашихъ временъ И. Вьенъ СПБ. 1789 г.

Марка Витрувія Полмона объ архитектурѣ. Пер. съ французскаго Василія Баженова. 1790—97 гг. (4 части).

Наставникъ или всеобщая система воспитанія преподающая первыя основанія учености, соч. Анъ. Пер. съ нѣм. 1790 г.

Любопытный художникъ и ремесленникъ или записки, касающіяся до разныхъ художествъ, рукодѣлій и прочаго. 1791 года.

Правила о перспективахъ, изданныя въ пользу любителей художествъ скульпторовъ, живописцевъ, архитекторовъ и прочее. 1791. Соч. Ивана Леме.

Краткое руководство къ познанію рисованія и живописи историческаго рода, основанное на умозрѣніи и опытахъ. Сочинено для учащихся, художникомъ И. У. 1793 года.

Архитектуры деревенской школы или наставленіе, какъ строить прочные домы о многихъ жильяхъ изъ одной только земли, или изъ другихъ обыкновенныхъ или дешевыхъ матеріаловъ, соч. Коантера. Пер. съ нѣмецкаго. 1794 года.

Учитель или наставникъ къ рисовальному искусству. М. въ Т. Зеленникова. 1794 г. (Смирдинъ № 5375).

Познаніе строенія подводныхъ укрѣпленій въ наставленіе помѣщику и селянину, особливо же тѣмъ, которые живутъ при рѣкахъ. Пер. съ нѣмецкаго. 1795 года.

Образованіе древнихъ народовъ, соч. Бардона. Перев. съ франц. 1795 года.

Азбука рисовальная Крауза. Переводъ съ нѣмецкаго. 1797 г.

Руководство къ точнѣйшему познанію древнихъ и хорошихъ живописцевъ, къ скорѣйшему обозрѣнію любителей сего художества и для удобности странствующихъ, могущее служить карманною книжечкою; соч. Лудвига фонъ Винкельмана. Спб. въ Т. Вильковскаго 1798 г. (Смирдинъ № 5382)

4 книги Палладіевой архитектуры. Спб. 1798 г. Соч. Н. А. Львова.

Способъ, какъ въ три часа, неумѣющій можетъ быть живописцемъ или искусство, какимъ образомъ раскрашивать эстампы; съ присовокупленіемъ двухъ особливыхъ правилъ: 1) какъ копировать въ точности съ оригиналовъ, и 2) какъ выучиться рисовать самому безъ учителя; издалъ Я. Басинъ. М., въ Университетской Т. 1798 г.

Правила о Рисованіи цвѣтовъ и фруктовъ; къ пользѣ и удовольствію прекраснаго пола, издалъ Я. Б. М. въ Т. Рѣшетник. 1799 г.

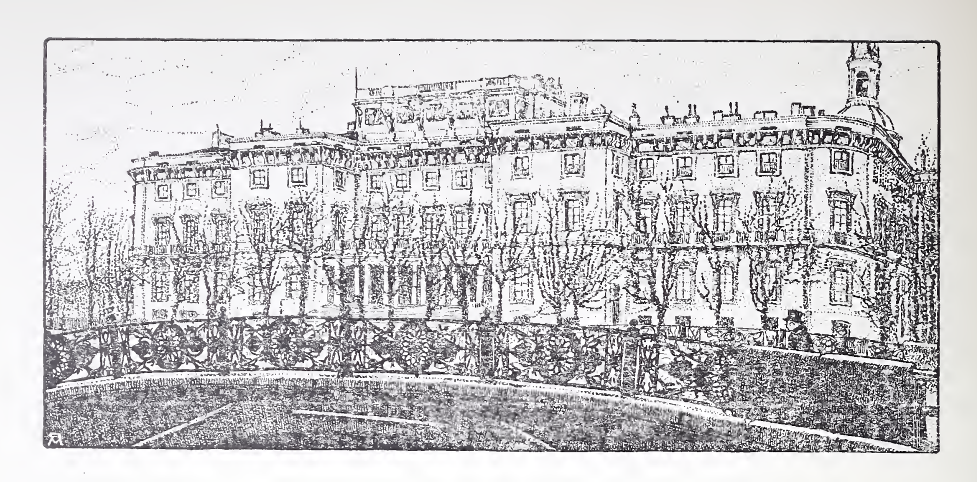
(Смирдинъ 5377. Экземпляра этой книги въ Публичной библіотекѣ не имѣется).

Роспись разнымъ дорогимъ картинамъ, которыя отъ славнѣйшихъ мастеровъ сдѣланы и которыя съ публичнаго торга проданы. Іюля 27 Спб. (Смирдинъ № 5441. Экземпляра этой книги въ Публичной библіотекѣ не имѣется).

Вотъ книги, могущія служить матеріаломъ для характеристики художественныхъ взглядовъ русскихъ людей XVIII-го вѣка.

Баронъ Н. Врангель.





Инженерный замокъ, видъ съ Лебяжьяго канала (рис. М. Н. Яковлева).

Le Château des Ingénieurs (ancien Palais Michel),—dessin de M. Iacovleff.

ХРОНИКА

ЗАМѢТКИ О ПЕТЕРБУРГѢ XVIII-го ВѢКА.

1. Проектъ порчи Инженернаго замка.



Средневѣковые города были какъ бы вдвинуты въ свои укрѣпленія и дорожили каждымъ клочкомъ земли. При постройкѣ, они могли украшаться лишь декораціей стѣнъ или башнями, вырывавшимися въ небо надъ крышами зданій... Но уже во вторую половину XVI-го вѣка (когда перестали заботиться о защитѣ города съ помощью стѣнъ) явилась новая задача для зодчихъ. Стало ясно, что каждое зданіе должно быть красиво не только само по себѣ, но и въ сочетаніи съ другими зданіями, въ связи со всѣмъ окружающимъ архитектурнымъ цѣлымъ.

Говоря о Петербургѣ, намъ разумѣется, нечего напоминать о Римскомъ Петрѣ, Place Stanislas въ Нанси, Place Vendôme и Place de la Concorde (прежде Louis XV) въ Парижѣ, о Дрезденскомъ Цвингерѣ и т. д. Во всѣхъ этихъ городахъ приходилось кое что ломать для устройства площадей; Петербургъ былъ задуманъ сразу съ мыслью о широкихъ перспективахъ. И чѣмъ дальше, тѣмъ яснѣе разрѣшали эту задачу.

Еще при Петрѣ были составлены Леблономъ грандіозные (исполненные сравнительно скромно) планы Петергофа и Стрѣльны, а Трезини началъ великолѣпный проектъ Невской лавры, широко раскинутой на берегу Невы.

Высшаго блеска это направленіе достигаетъ въ замыслахъ геніальнаго Растрелли: передѣлка Петергофа, праздничный замыселъ Царскаго Села (Дворецъ, Эрмитажъ и Монъ Бежъ), Зимній Дворецъ съ великолѣпной наружной лѣстницей прямо во второй этажъ и, наконецъ, грандіозный проектъ Смольнаго монастыря, болѣе феэричный и смѣлый, чѣмъ австрійскіе и тирольскіе монастыри.

Я не буду перечислять остальныхъ построекъ. Если въ Петербургѣ не было совершенства и аристократической граціи Парижскихъ Quartier Marais et Saint Germain или очаровательной поэзіи Marais и Лондонскихъ улицъ, то въ цѣломъ, какъ городъ, съ нимъ не могла равняться ни одна столица Европы въ началѣ XIX вѣка.

Но не долго Петербургъ сохранялъ свой «строгій, стройный видъ». Ампирный проектъ Исаакія былъ исправленъ, чтобы сдѣлаться «повеселѣе», и строгое (правда, слишкомъ академическое) созданіе Монферана было испорчено волютами оконныхъ наличниковъ въ духѣ псевдоренессанса. Веселый «ренессанецъ» съ приторной лѣпкой, съ ненужными рустами покрылъ стѣны домовъ. Но все это еще полъ-бѣды.

Стали заботиться о благоразумной экономіи; иначе говоря—объ уменьшеніи расходовъ на нужное и объ увеличеніи на ненужное. Вспомнили о площадяхъ въ серединѣ города и начали мало по малу обращать ихъ въ капиталъ. Когда уничтожили верфи Адмиралтейства, то вмѣсто того, чтобы разбить тамъ садъ, землю продали, и между очаровательными павильонами постройки Захарова выросъ рядъ невѣроятныхъ зданій - чудовищъ (потому что, право, трудно превзойти безобразіемъ Панаевскій театръ)! Затѣмъ сначала Университетъ, а потомъ Минералогическій Институтъ захватывали Биржевой скверъ, и дивный фасадъ Биржи закрылся корпусами Института.

Порча Михайловскаго дворца произошла не изъ экономіи! Нѣтъ, г-нъ Свиньинъ захотѣлъ исправить ошибку геніальнаго Росси. Г-нъ Свиньинъ рѣшилъ, что Росси, проектируя лучшее изъ своихъ твореній, ошибся и ему, г-ну Свиньину, суждено исправить ошибку, повысивъ зданіе на 1,5 аршина.

Но говорили еще объ одномъ проектѣ, грозящемъ Михайловскому дворцу. Забывать объ этой возможности не слѣдуетъ: вѣдь какъ ни нелѣпа и ни возмутительна затѣя г-на Свиньина, привели же ее въ исполненіе! Были слухи, что на мѣстѣ дворика передъ дворцомъ, на мѣстѣ чудной рѣшетки Росси, будетъ воздвигнутъ флигель, который закроетъ видъ на дворецъ. Конечно самая мысль объ этомъ кажется чудовищной, но послѣ опыта съ правымъ флигелемъ Михайловскаго дворца, съ превращеніемъ Растрелліевскаго Аничкова дворца въ академическую скуку Штакеншнейдера, всего можно ожидать.

Когда Петръ основывалъ Петербургъ, то въ центрѣ своего города онъ оставилъ пустыя пространства (стрѣлка Васильевскаго острова до зданія 12-ти коллегій, Александровскій паркъ и т. д.). Главное изъ этихъ пространствъ было назначено Петромъ подъ Лѣтній садъ, который въ былыя времена занималъ почти все Марсово поле, а на югъ простирался до Итальянской улицы.

Я не буду описывать ни прежняго вида, ни исторіи Инженернаго замка. Видъ его мѣнялся много разъ, но лишь съ 60-хъ годовъ начался его упадокъ...

Даже въ 80-е годы это было одно изъ лучшихъ мѣстъ Петербурга.

Прекрасный Лѣтній садъ, просторное Марсово поле съ рядомъ отличныхъ домовъ по краю, торжественный Михайловскій замокъ и одно изъ

лучшихъ Европейскихъ зданій empire—Михайловскій дворецъ съ дивнымъ паркомъ.

Въ эту аристократическую часть Петербурга лишь по краямъ вторгалось мѣщанство: циркъ Чинизелли, дворецъ военнаго министра, военная гимназія. Даже Михайловская площадь и кварталъ между нею, Итальянской улицей и Инженерной были цѣлы. Что дѣлать! Уже начали забывать о томъ, что до Итальянской улицы все было когда то Михайловскимъ садомъ (3-мъ Лѣтнимъ), и что дивный манежъ Росси не казался задавленнымъ окружающими зданіями. Лучшая часть этого уголка столицы была цѣла. Циркъ находился съ самаго краю, а домъ военнаго министра былъ незамѣтенъ въ садахъ. Но вотъ часть сада вырубили и начали безконечную постройку самой безвкусной церкви въ мірѣ. Прекрасный, единственный по красотѣ видъ на Марсово поле былъ испорченъ. Рачительное усердіе Свиньина на мѣсто ампирныхъ службъ дворца воздвигло бездарное зданіе Археологическаго Института. Теперь трамвайная коммисія собирается осчастливить насъ замѣною одного изъ очаровательнѣйшихъ мостовъ (Михайловскаго) модернистымъ ампиромъ.

Быть можетъ ни въ одномъ городѣ нѣтъ столь романтичнаго зданія, какъ Михайловскій замокъ. Въ особенности, если представить себѣ его въ прежнемъ видѣ. Онъ кажется какимъ то страннымъ исключеніемъ. Въ немъ нѣтъ ни величавой парадности ампира, ни блестящаго праздника Елисаветинской эпохи, ни скромныхъ попытокъ Петровскаго времени. Среди широкаго луга, окруженный рвами и бастіонами онъ—торжественный, сказочно-строгій...

Кто его авторъ?

Есть преданіе, что началъ его Баженовъ; но по оффиціальной версіи его строитель—Бренна, обозначенный и на гравированныхъ планахъ. Въ оффиціальныхъ указаніяхъ разобраться невозможно. Бренна былъ «главнымъ архитекторомъ». Баженовъ вовсе не имѣется въ спискѣ. На закладкѣ замка известь подносилъ императору Павлу архитекторъ Соколовъ, Бренна—Императрицѣ, а Баженовъ—Великимъ Князьямъ. Какъ будто бы выходитъ, что авторъ замка Бренна. Но что создалъ этотъ архитекторъ? Мы не знаемъ. Есть въ библіотекѣ Павловскаго дворца проекты росписей въ античномъ стилѣ раб. Бренна и Смуглевича. Все это довольно ремесленныя подражанія дивнымъ стуккамъ римскихъ гробницъ, далекія отъ строгихъ композицій Томона. Гдѣ же такому архитектору создать зданіе въ стилѣ, не похожемъ ни на одинъ изъ принятыхъ въ то время стилей!

Словомъ, все заставляетъ думать, что дворецъ Павла создалъ В. Баженовъ, прогремѣвшій во Франціи и въ Италіи во время своей заграничной командировки, другъ Суфорло и Габріэля, творецъ Голицынской больницы, Павловской крѣпости и грандіознаго проекта Кремля *).

Какъ водится вообще на Руси, съ замка поснимали статуи и трофеи, засыпали рвы, сравняли бастіоны... Много разныхъ учрежденій смѣняли другъ друга въ замкѣ. Внутренняя роскошь убранства исчезла. Но вся

*) См. подробную статью о немъ «Зодчій» 1906 г.

внѣшность зданія (даже окраска) осталась, и замокъ стоялъ до сихъ поръ, какъ выраженіе Павловской эпохи и какъ постройка удивительно «личная», какъ одинокая, архитектурная сказка, — памятникъ несчастному романтику, котораго привелъ рокъ къ трагическому концу.

Мало того. Этимъ замкомъ въ русскомъ искусствѣ какъ бы закончилась та великая волна, которую поднялъ Великій Петръ и сгладила Екатерина II. Словъ нѣтъ, зданія Росси безконечно совершенны, но въ этомъ совершенствѣ—начало конца. Отъ римлянина Росси только шагъ къ академизму Монферана, къ эклектизму Штакеншнейдера и къ дальнѣйшему упадку...



Павильонъ Михайловскаго (нынѣ Инженернаго) Замка. *Pavillon du Palais Michel (aujourd'hui Château des Ingénieurs).*

Вотъ почему такъ дорого для насъ это зданіе и такъ хорошо было прежде, когда, оставаясь въ срединѣ города, оно стояло открыто.

Но всему хорошему приходитъ конецъ. Военное вѣдомство отняло пространство между Михайловскимъ манежомъ и конюшнями и застроило часть кленовой аллеи; перспективный видъ на замокъ отъ Итальянской улицы закрылся. На газонѣ, сбоку памятника Петра, воздвигли электрическую станцію; къ счастью, потомъ ее скромно отодвинули къ цирку.

Въ настоящее время укороченная наполовину перспектива все же существуетъ, начинаясь отъ странныхъ, капризныхъ по плану, павильоновъ, и на перспективѣ стоитъ Растреллієвскій памятникъ Петру, столь характерный для Петровской эпохи. Теперь оказывается и этому украшенію Петербурга приходитъ конецъ. Существуетъ проектъ уничтоженія

павильоновъ, для постройки по зеленому газону двухъ длинныхъ корпусовъ юнкерскаго училища, соединенныхъ аркой надъ Кленовой аллеей. Воистину мудрый проектъ! Растреллієвскій Петръ очутится на дворѣ; изъ подъ арки мы будемъ, какъ въ подзорную трубу, смотрѣть на Михайловскій замокъ. Неужели нѣтъ иного мѣста для училища?

Говорятъ о «сохраненіи основъ». Но зачѣмъ же уничтожать то, что напоминаетъ о временахъ, когда создавались «основы»? Неужели военное вѣдомство полагаетъ, что нашъ Суворовскій музей (со скверными до комичности мозаиками на фасадѣ) больше напоминаетъ объ эпохѣ итальянскаго похода «для спасенія царей», чѣмъ этотъ замокъ романтическаго Императора?

Вѣдь строилъ его другъ Императора и молва говорила, что Баженова отравили вслѣдствіе того благотворнаго вліянія, которое онъ оказывалъ на Павла. Вѣдь на Кленовой аллеѣ стоитъ памятникъ Петру, про таинственное явленіе котораго Державному Племяннику существуетъ одна изъ самыхъ жуткихъ Петербургскихъ легендъ! Обезобразивъ эту площадь, военное вѣдомство не только лишитъ насъ одного изъ лучшихъ украшеній Петербурга, одного изъ самыхъ полныхъ историческимъ духомъ угловъ города, оно отречется отъ можетъ быть самой блестящей страницы своей исторіи.

Кто строилъ эти павильоны? На гравюрѣ Колпакова означено: V. Brenna architecte, C. Rossy delineavit, но все указываетъ на то, что Бренна былъ лишь исполнителемъ чужихъ проектовъ, какъ Руско, который на гравюрахъ не смущался приписывать себѣ Таврическій дворецъ. По стилю эти павильоны какъ будто бы старѣе замка, но вѣдь то была переходная эпоха, когда одновременно строили въ разныхъ стиляхъ. По плану ихъ стѣны въ точности соотвѣтствуютъ продолженію стѣнъ замка, слѣдовательно они задуманы одновременно. Можетъ быть, правильнѣе всего предположить, что во времена Павла, вспыльчиваго и нетерпѣливаго, работа архитекторовъ была подѣлена. Одни рисовали проекты, другіе ихъ заканчивали, третіе приводили въ исполненіе; имена этихъ третьихъ и дошли до потомства. Судя по іоническимъ колоннамъ зданія, въ немъ сказалось вліяніе Франціи (и фасада замка), по тяжелому нижнему этажу, по вложеннымъ въ стѣну отличнымъ барельефамъ и по порталамъ съ двойными колоннами можно предполагать, что въ проектированіи принималъ участіе Камеронъ. И такое предположеніе не невѣроятно. Павелъ любилъ Камерона, который, какъ извѣстно, жилъ въ нижнемъ этажѣ Михайловскаго замка. Наконецъ предполагать, чтобы кто нибудь изъ итальянцевъ—Бренна, Руско или Росси—задумалъ такое странное зданіе маловѣроятно. Но для автора Екатерининскихъ комнатъ Царскосельскаго дворца, Холодной Бани, Спуска отъ нея и Камероновой Галереи—подобный замыселъ былъ по плечу.

Однако, кто бы ни строилъ эти два флигеля, уничтоженіе ихъ — преступленіе, а застройка Кленовой аллеи, заключеніе Растреллієвскаго Петра въ узкомъ дворѣ юнкерскаго училища и сочетаніе торжественнаго фасада замка со стѣнами предполагаемыхъ зданій, будетъ причислено къ величайшимъ вандализмамъ въ исторіи человѣчества.

В. Курбатовъ.

✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲

Исчезнувшій уголокъ Петровской эпохи. Родная страна полна сокровищъ. Еще не составленъ каталогъ всѣхъ цѣнностей великаго наслѣдія, не приведены всему итоги, не учтены богатства народнаго творчества. И ни у кого не будетъ такъ полна-велика исторія варварства, поруганія, какъ у насъ въ Россіи! Грустно сознаться, но и въ нашъ вѣкъ—по прежнему остаются забытыми предоставленные на разрушеніе и разореніе безцѣнные памятники минувшаго, далекаго. Не вѣрится! Стоитъ прислушаться къ жизни—какъ гордо звучатъ распоряженія «на сломъ», «на сносъ», «за ненадобностію» и все это о сѣдомъ наслѣдіи. Стѣны съ трещинами, морщинами, порой съ блѣдными слѣдами росписи, украшенія, въ землю вросшія церквушки монастырей, селъ, погостовъ, развалины часовенъ, могильные памятники, заброшенныя постройки усадьбъ, полныя сказочныхъ преданій — почему то оказавшихся лишними, кому то мѣшаютъ жить, нарушаютъ общественное благополучіе. Не вѣрится! Съ какимъ то упорствомъ, ухарствомъ, молодечествомъ, съ пѣснями все это продѣлывается. Во всеоружіи идетъ разрушеніе. Рвется вопль души, при видѣ какъ поруганы, осмѣяны, забыты прекрасныя, величавыя созданія искусства. Гдѣ жъ тѣ высокочванныя общества, гдѣ тѣ защитники старины? Что они дѣлаютъ? А какихъ ихъ только нѣтъ съ «древностями», «искусствами», «художествами»... и все званые, ученые тоже во всеоружіи—съ съѣздами, засѣданіями, коммисіями, резолюціями... преміи, награды, юбилеи, прогулки, экскурсіи, развѣдки, инструкціи, смѣты, доклады, мнѣнія... и все это печатается какъ бы въ оправданіе только. Кого? Зачѣмъ? Лишь новыя заплаты и новыя насмѣшки, поруганіе.

Кажется всѣми забыты дворцы и парки Петербурга, какъ «преданье старины глубокой». Созданія Петра, Елисаветы не менѣе священны, чѣмъ великокняжескіе храмы Кіева, Новгорода, Ростова, Владиміра, Московскій кремль и палаты Романовыхъ. О послѣднихъ еще немного знаютъ, немного интересуются, немного любятъ «странною любовью». Всѣ они дороги сердцу одинаково, какъ живые свидѣтели князей, царей, ихъ славы, дней радости и невзгоды. Раскинутые по берегамъ Невы уютные дворцы Петра, хранимые вѣками, радуютъ собой какъ драгоцѣнныя воспоминанія о трудахъ и забавахъ

«Того, чьей волей роковой
Надъ моремъ городъ основался»...

Еще не такъ давно на страницахъ «Міръ Искусства» о нашихъ дворцахъ XVIII вѣка говорилъ Александръ Бенуа: «черезъ 30, 40 лѣтъ только халатъ, туфли и чернильница будутъ сохранены въ цѣлости»... Горестное предсказаніе почти сбывается много раньше надъ давно заброшеннымъ Екатерингофскимъ дворцомъ и паркомъ. У каждаго памятника своя исторія, которая бережетъ, лелѣетъ свидѣтельства о немъ. Въ размѣрахъ замѣтки не буду приводить исторію одного изъ первыхъ дворцовъ столицы. Больно говорить! Дворецъ еще не сломали, не продали съ торговъ: онъ въ вѣдѣніи одного изъ могущественнѣйшихъ вѣдомствъ; опекуномъ его называютъ генерала Сперанскаго. Ничего не

произошло, кажется, четвертаго іюня, только изъ маленькаго загороднаго, далекаго, скорѣй домика, чѣмъ дворца свезли въ почетное мѣсто—галерею, тоже Петровскую—все что окружало семью великаго царя и достойную его дочь Елисавету. Она любила память отца, любила это мѣсто, гдѣ все напоминало его: столъ, гдѣ онъ работалъ, парчевые обои, китайскіе узоры, картины, карты, образа, камина изразцы, двухсвѣтный залъ совѣта, гдѣ собирались его «птенцы»., а за окномъ—цвѣты, деревья, пруды... и всюду онъ, его заботы, отдыхъ... Пруды ужъ заросли, носившія въ зеркальныхъ глубинахъ своихъ отраженіе радостныхъ, счастливыхъ Петра, Екатерины. Гдѣ царскій планъ парка, цвѣтниковъ? Кто укажетъ, гдѣ слѣды? Что вдохновило ангеловъ-хранителей разорвать живыя страницы быта великаго царя? Медвѣжья услуга святой памяти Петра. Хорошо еще, если только свезли все въ Петровскую галерею, а не на чердаки, въ подвалы, гдѣ черезъ пять, десять лѣтъ не останется и чернильницы.

А опозоренная святыня города прячется въ космахъ березъ, рада была бы уйти въ землю. Лишь стонетъ флюгеръ на крышѣ и колышется забытая стрѣлка циферблата въ пустомъ залѣ. Бѣлыя занавѣсы оконъ скрываютъ весь ужасъ пустоты. Затуманились слезой, какъ очи красавицы, окна. Панихидой раздаются заученные слова старика-солдата—сторожа: «здѣсь царица Катерина сама себѣ кофей на каганѣ варила». Скоро и это забудется! Остались лишь два камина, не увезли—обои шелковые, слѣды на полу гдѣ были столы. Язвы разгрома на стѣнахъ кричатъ. «Русскіе совсѣмъ не имѣютъ никакой обстановки»—назойливо вспомнились ядомъ окрашенныя слова Эдгара По... съ болью помирился съ ними только здѣсь.

Трогательно усердіе сторожей: всѣ двадцать одинъ образъ увезло начальство; въ большомъ залѣ, гдѣ былъ образъ царскій—на томъ-же гвоздѣ повѣсили свой солдатскій образъ; свой столъ, два табурета поставили въ передней.

Слова Христа—«камни возопіютъ къ небу»—свидѣтельствуютъ, что стѣны дышатъ, живутъ, говорятъ, радуютъ, вѣютъ грустью, умѣютъ жаловаться и плачутъ обиженныя—такъ и старческій ликъ созданія Петра тоскливо опрокинулся въ печальныя воды загнившаго канала и «тихонько плачетъ онъ» ограбленный, оскорбленный. Вздрагиваетъ священный пріютъ отъ страшныхъ заводскихъ гудковъ и фабрикъ, которыя крадутся къ нему съ каждымъ годомъ все ближе и ближе... кольцомъ его уже обхватили...

Хотѣлось бы на погребальномъ обрядѣ видѣть всѣ общества—«древностей», «художествъ», «искусствъ», и съ ними помолиться надъ свѣжей могилой старца-дворца.

Михаилъ Яковл.



Покушеніе на Университетъ. Одно изъ самыхъ пріятныхъ для глаза мѣстъ въ Петербургѣ—Университетская набережная. Начиная отъ стрѣлки Биржи вплоть до Николаевскаго моста, тянется рядъ старинныхъ зданій, почти неизмѣненныхъ со времени ихъ постройки или только слегка испорченныхъ окраскою.

Конечно, въ этомъ рядѣ зданій нѣтъ ни строгости, ни стройности стиля. За то здѣсь памятники всѣхъ царствованій, всѣхъ архитектурныхъ эпохъ XVIII-го вѣка. Эпоха Петра—Анны Іоанновны: домъ Меньшикова (Растрелли? Леблонъ?), архивъ учебныхъ заведеній (Растрелли?), библіотека Академіи, Университетъ (Маттарнови);—эпоха Елисаветы и Екатерины: Академія Художествъ (де-ла-Мотъ, Кокориновъ), обелискъ Румянцова (Рипальди?), и наконецъ Академія Наукъ и Биржа (Гваренги, Томонъ) *).

Казалось бы, надо беречь такое мѣсто. Казалось бы, «хозяева города» должны понимать художественно-историческое значеніе древнѣйшей части нашей недревней столицы. Такъ нѣтъ! Застроили прелестный Биржевой скверъ, поговариваютъ о сломкѣ стараго гостинаго двора, и наконецъ хлопочутъ о перестройкѣ Университета. Этотъ проектъ по истинѣ чудовищный! Сломать зданіе, построенное по замыслу Великаго



«Ректорскій домикъ» при С.-Петербургскомъ Университетѣ. (1907 г.). *La «Maison du Recteur». Université de St.-Pétersbourg. (1907).*

Петра, по плану имъ одобренному, зданіе, изъ котораго вышло почти все немногое, что составляетъ славу Россіи!

Однако, очень вѣроятно, что проектъ будетъ вскорѣ осуществленъ. «Пробный шаръ» прошелъ недавно съ полнымъ успѣхомъ. Рядомъ съ университетомъ стоялъ такъ называемый «ректорскій домикъ». Когда

*) Всѣ догадки объ авторахъ перечисленныхъ зданій редакція оставляетъ на отвѣтственности автора этой замѣтки. *Прим. ред.*

онъ построенъ и кѣмъ—неизвѣстно, но его скромныя пропорціи и ихъ красивая согласованность со стилемъ Университета показываютъ, что если онъ и не былъ построенъ одновременно съ главнымъ зданіемъ, то во всякомъ случаѣ немного позже. И вотъ, еще зимой, «ректорскій домикъ» городили заборомъ и начали ломать его фасадъ. Оказалось, что «рѣшили» поднять потолки второго этажа и соотвѣтственно поднять окна третьяго. Въ результатѣ, изъ красиваго памятника получится одинъ изъ тѣхъ петербургскихъ домовъ, глядя на которые спрашиваешь себя: «при чемъ же тутъ архитектура?»

Если такая же судьба грозитъ Университету, то, разумѣется, анналы столичнаго вандализма украсятся еще одной безсмертной страницей.

В. Курбатовъ.

ПО ПОВОДУ ОКРАСКИ СТАРИННЫХЪ ДОМОВЪ ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ.



ъ несчастью чуть не ежедневно отмѣчается тотъ или иной фактъ, свидѣтельствующій о томъ, насколько наше общество мало проникнуто уваженіемъ къ художественной старинѣ города и какъ съ легкимъ сердцемъ уничтожаются и портятся произведенія лучшихъ мастеровъ прошлыхъ столѣтій.

Тѣмъ болѣе отрадно бываетъ, если удается отмѣтить противоположное—это случается такъ рѣдко! Однако случается.

Нынѣшній лѣтній сезонъ счастливъ тремя такими фактами—три зданія перекрашены вновь въ тѣ цвѣта, въ каковые они красились въ старину, а именно: 1) такъ наз. Палаты царицы Параскевы, нынѣ Архивъ Военно-Учебныхъ заведеній (Университетская набережная), 2) зданіе Главнаго Управленія Военно-Учебныхъ заведеній (Кадетская линія) и 3) Морской кадетскій корпусъ (Николаевская набережная). Дѣлаетъ большую честь тѣмъ лицамъ, которые признали необходимымъ и важнымъ вернуться къ стариннымъ тонамъ въ окраскѣ упомянутыхъ зданій. Если не ошибаюсь это: архитекторъ Н. А. Брѣевъ (первыя два зданія) и подполковникъ С. Н. Китаевъ (Морской Кадет. корпусъ). Жаль только, что допущены нѣкоторыя ошибки и было бы весьма желательно ихъ исправить.

Въ зданіи Главнаго Управленія Военно-Учебныхъ заведеній базы и капители колоннъ окрашены въ желтый цвѣтъ, тогда какъ должны быть, какъ и сами колонны, бѣлыми. Затѣмъ лопатки (не пилястры) не слѣдовало бы оставлять бѣлыми или, разъ уже это сдѣлано, слѣдовало бы оставить бѣлымъ и фризъ (т. е. архитравъ, фризъ и карнизъ—все въ этомъ случаѣ бѣлое). Швы рустовъ и замковые камни должны бы также быть бѣлыми. Цвѣтъ цокольнаго этажа (близкій къ цвѣту общаго фона зданія) нужно признать неудачнымъ. Его слѣдовало бы красить или въ тотъ же желтый цвѣтъ, что и все зданіе или же идти въ разрѣзъ и взять напр. сѣрый, красный.

Что касается окраски Палатъ царицы Параскевы, то она много лучше; я бы даже сказалъ не оставляетъ желать ничего лучшаго, если бы не неудачный основной тонъ (не то желтый, не то оранжевый). Слѣдуетъ, особенно для такихъ раннихъ зданій, брать или откровенный лимонно-желтый или уже красный (carmin, съ охрой и бѣлилами, близкій къ тону «fraises ecrasées»), второй въ данномъ случаѣ былъ бы лучше. Такъ издавна красится въ Москвѣ Военный Госпиталь;—сочетаніе этого нѣжнаго и вмѣстѣ сильнаго тона съ бѣлыми пилястрами, нишами, наличниками—безподобно.

Морской Кадетскій корпусъ окрашенъ недурно; но почему боковой фасадъ окрашенъ въ одинъ тонъ, а не въ два, какъ все зданіе? Совершенно непонятно. На главномъ фасадѣ напрасно окрашены въ желтое двѣ круглыя ниши (флигеля, 4-ый этажъ). Швы рустовъ слѣдовало оставить бѣлыми, а также непремѣнно бѣлыми балясины двухъ балконовъ. Основной желтый фонъ могъ бы быть интенсивнѣе.

И все же несмотря на эти недочеты всѣ эти три зданія необыкновенно выиграли. У насъ въ Россіи, гдѣ нѣтъ камня, и гдѣ слѣдовательно нѣтъ игры швовъ на фасадѣ и очаровательныхъ тоновъ старѣющаго и вѣчно мѣняющагося съ годами и столѣтіями камня,—окраска зданій является необходимостью. Это не выдумка обывателей, а изобрѣтеніе геніальныхъ мастеровъ прошлыхъ столѣтій, освященное долголѣтнимъ опытомъ. Традиціи въ этой области должны быть священны, и такъ же нельзя измѣнять старинную окраску старинныхъ зданій, какъ нельзя ихъ передѣлывать и перестраивать.

Слава Богу у насъ еще есть образцы и примѣры поразительнѣйшаго эффекта въ окраскѣ не только отдѣльныхъ зданій, но и цѣлыхъ улицъ (Александринскій театръ—Театральная улица—Чернышева площадь—произведенія геніальнаго Росси); или въ Москвѣ упомянутое выше, коллоссальное по размѣрамъ, зданіе Военнаго Госпиталя. Эти примѣры должны быть убѣдительны.

Какъ жаль, что два великолѣпнѣйшихъ зданія, которымъ мало равныхъ не только у насъ, но и заграницею, стоящихъ на лучшемъ въ Петербургѣ мѣстѣ—Адмиралтейство великаго Захарова и Сенатъ великаго Росси, не окрашены такъ, какъ слѣдуетъ. Особенно плохо красится этотъ послѣдній: темные карнизы, капители, наличники, архивольты и замки; черныя балясины и базы колоннъ; непріятный общій тонъ. Въ настоящій моментъ приступаютъ къ окраскѣ этого зданія. Если бы С. П. Лощинскій, который завѣдуетъ этимъ зданіемъ и который, надо отдать справедливость, тщательно оберегаетъ живопись внутри зданія и реставрацію ея поручаетъ лишь искуснѣйшимъ мастерамъ, если бы онъ взялъ примѣръ съ дирекціи Императорскихъ театровъ и министерствъ, которые поддерживаютъ въ такомъ блестящемъ видѣ Александринскій театръ и Театральную улицу и перекрасилъ бы Сенатъ въ тѣ же два тона желтый съ бѣлымъ—онъ поступилъ бы такъ, какъ слѣдуетъ всякому уважающему искусство и цѣнящему прекрасное въ прошломъ.

Полковникъ П. С. Егоровъ, завѣдывающій Адмиралтействомъ, также весьма хорошо сдѣлалъ бы, если бы при окраскѣ въ будущемъ Адмиралтейства, придержался лучшихъ образцовъ.

Предстоитъ еще одна перекраска, надняхъ начатая,—это Смольный монастырь. Модель этого монастыря, быть можетъ собственноручно гр Растрелли окрашенная *), въ очаровательный голубой (бирюзовый) тонъ съ бѣлымъ и золотомъ могла бы послужить архитектору Е. С. Павлову наилучшимъ образцомъ и онъ доказалъ бы себя образованнымъ архитекторомъ, если бы повторилъ въ натурѣ задуманное авторомъ этого дивнаго зданія въ модели.

Господину Павлову слѣдовало бы также позаботится о томъ, чтобы въ случаѣ новой окраски Смольнаго Института онъ былъ перекрашенъ въ два тона, желтый съ бѣлымъ. Это дивное произведеніе Гваренги конечно много проигрываетъ при настоящей окраскѣ его уже по одному тому, что чрезвычайная длина главнаго фасада его (на глазъ саженъ 50) при строгой его разбивкѣ и простотѣ обработки дѣлаетъ его нѣсколько скучнымъ. Окраска же въ два тона заставитъ играть незамѣтныя теперь детали и сдѣлаетъ это зданіе блестящимъ.

Вообще надо сказать, что во власти многихъ архитекторовъ, состоящихъ на службѣ въ различныхъ учрежденіяхъ, повліять на тѣхъ, отъ кого это зависитъ, чтобъ привести нѣкоторыя отличныя старинныя зданія Петербурга въ должный видъ и надо пожелать чтобъ это рано или поздно было сдѣлано.

Иванъ Фоминъ.

P. S. Послѣ того какъ уже написаны были эти строки я съ удовольствіемъ узналъ, что графъ П. Ю. Сюзоръ, предсѣдатель Общества Архитекторовъ-Художниковъ, только что перекрасилъ по старинному свой домъ на Васильевскомъ Островѣ. Особенно пріятно отмѣтить этотъ фактъ, когда среди членовъ Коммисіи по изученію и описанію Стараго Петербурга при томъ же обществѣ есть лицо, владѣющее прелестнымъ стариннымъ домомъ на одной изъ набережныхъ Невы, и этотъ домъ до сихъ поръ остается окрашеннымъ въ тюремный сѣрый цвѣтъ.

И. Ф.

Въ № 30 журнала Зодчій, г. Курбатовъ въ статьѣ о перестройкѣ Чернышева и другихъ Петербургскихъ мостовъ высказываетъ между прочимъ предположеніе, что мосты на Фонтанкѣ, бывшіе раньше одного типа съ Чернышевымъ и Калинкинымъ, строилъ Баженовъ.

Облицовка гранитомъ береговъ Фонтанки и постройка на ней каменныхъ мостовъ начаты въ 1780 году подъ вѣдѣніемъ Генералъ Порутчика Бауэра и окончены въ 1789 г. Генералъ Прокуроромъ княземъ Вяземскимъ.

Въ путеводителѣ по Петербургу, изданномъ въ 1843 г., указано, что большинство мостовъ Екатерининскаго времени были возведены подъ руководствомъ архитекторовъ Гергарда, Фельтена и генерала Сухтелена.

---

*) Модель эта находится въ Академіи Художествъ.

Баженовъ же уѣхалъ въ Москву въ 1773 г., такъ какъ 9 августа этого года происходила закладка проэктированнаго имъ Кремлевскаго дворца. Постройка эта продолжалась нѣсколько лѣтъ, а когда она была оставлена, Баженову было поручено сооруженіе дворца въ с. Царицынѣ.

Лѣтомъ 1785 года Екатерина была въ Москвѣ, нашла Царицынскій дворецъ мрачнымъ, и велѣла прекратить работы. Баженовъ не получилъ другого назначенія, какъ говорили, изъ за его близости къ кружку Новикова. Онъ остался въ Москвѣ и занимался частными работами. Между прочимъ въ годъ окончанія Чернышева моста (1787 г.) онъ построилъ колокольню при церкви Преображенія, а позднѣе (1791 г.) иконостасъ въ церкви Св. Іоанна Воинственника. На службу въ Адмиралтействъ-Коллегію Баженовъ былъ принятъ лишь въ 1792 г. и только послѣ этого построилъ на Каменномъ островѣ инвалидный домъ съ церковью Іоанна Предтечи и провіантскіе магазины въ Кронштадтѣ.

Зная такимъ образомъ, что во все время постройки мостовъ Баженовъ сначала былъ занятъ такими грандіозными сооруженіями какъ Кремлевскій и Царицынскій дворцы, а затѣмъ находился въ опалѣ, я думаю трудно предположить, чтобы онъ принималъ участіе въ ихъ постройкѣ.

С. Тройницкій.



Казнь Чернышева моста. Терроръ Городской Управы продолжается. Теперь очередь за Чернышевымъ мостомъ. Онъ будетъ «расширенъ», и деревянная, подъемная часть — замѣнена желѣзной или каменной. И такъ какъ при этомъ угловыя башни потеряютъ «конструктивное значеніе»—ихъ рѣшено уничтожить. Другими словами, отъ Чернышева моста съ его характерной тяжелой монументальностью и профилемъ прекраснаго рисунка — ничего не останется. По крайней мѣрѣ объ этомъ дѣятельно хлопочетъ мудрая Дума, принимающая такъ близко къ сердцу усилившееся движеніе ломовыхъ извощиковъ по Чернышеву переулку. Проектъ «перестройки» давно готовъ. «Суммы» ассигнованы. Не выполнена только одна формальность: послѣднее слово, какъ извѣстно, принадлежитъ Академіи Художествъ; безъ ея согласія подобнаго рода приговоры, «мѣняющіе внѣшній видъ» монументальныхъ сооруженій, не приводятся въ исполненіе. Но Академія Художествъ привыкла «подмахивать» и не такіе приговоры. Милосердіе не въ ея обычаяхъ. Уваженіе къ художественной старинѣ? какая наивность неопытныхъ мечтателей! Академія занята болѣе серьезнымъ дѣломъ — созерцаніемъ собственной безплодности.

Любопытна исторія этого проекта. Она началась давно. Еще въ 1898 году архитекторомъ Лыткинымъ, если не ошибаюсь, былъ пред-



Чернышевъ мостъ въ С.-Петербургѣ. (1907 г.). *Le Pont Tchernicheff à St.-Pétersbourg. (1907).*

ставленъ въ Управу планъ расширенія моста. Его отклонили. 22 марта 1900 года гласный Тройницкій снова возбудилъ вопросъ, не менѣе безрезультатно. Дума находилась въ миролюбивомъ настроеніи. Эпоха казней еще не началась. Однако, уже тогда было поручено проф. Кривошеину выработать подробную смѣту перестройки. Это и было имъ сдѣлано въ 1903 году. Онъ представилъ свой проектъ въ двухъ варіантахъ — съ уничтоженіемъ и съ оставленіемъ угловыхъ башенъ. Но проектъ былъ забракованъ, какъ несоотвѣтствующій для прохожденія подъ мостомъ судовъ.

Прошло еще два года. Настроеніе сдѣлалось тревожнымъ. Праздникъ настал для нашихъ вандаловъ. На засѣданіи 31 января 1905 года Управой были вновь внесены на разсмотрѣніе старые проекты, первоначальный—Лыткина (болѣе дешевый) и позднѣйшій—проф. Кривошеина. Снова ни тотъ, ни другой не были приняты; ихъ нашли недостаточно «радикальными»; особенное неодобреніе вызвали злополучныя (столь живописныя, увы!) башни: онѣ де «не украшая моста (sic), лишь стѣсняютъ ширину проѣзда». Я не привожу финансовыхъ соображеній. Они не играли преобладающей роли. На томъ же засѣданіи проф. Инст. Пут. Сообщ. Мытинскій говорилъ за необходимость повышенія смѣты до 500,000 рублей (у Лыткина — около 100,000) и ему не возражали. Вопросъ свелся, главнымъ образомъ, къ тому, слѣдуетъ ли оставлять старые каменные быки моста или нѣтъ. Рѣшили оставить, и 13 сентября 1905 года подвергся обсужденію новый проектъ — проф. Кривошеина и Мытинскаго съ сохраненіемъ быковъ и расширеніемъ моста до $9^{1}/_{2}$ сажень (теперь его ширина — $5^{1}/_{2}$ саж.). По поводу послѣдняго пункта опять начался споръ. Одни стояли за то, чтобы не расширять мостъ свыше предложенной нормы, построивъ рядомъ съ нимъ въ случаѣ надобности, противъ Лештукова переулка, второй для грузового движенія,— другіе, по прежнему требовали «радикальныхъ» мѣръ. Радикальные вандалы оказались многочисленнѣе. Восторжествовалъ эскизный проектъ того же Кривошеина съ расширеніемъ моста до 11 саженъ, удлиненіемъ

устоевъ и быковъ и замѣной каменныхъ арокъ литымъ желѣзомъ балочной системы «съ цѣлью приданія мосту надлежащаго архитектурнаго вида».

Это заключеніе о «надлежащемъ архитектурномъ видѣ» — умилительно! Вотъ они—волки въ овечьихъ шкурахъ! Старыя декоративныя башни, видите ли, «не украшаютъ» моста, а желѣзныя балки придадутъ ему «надлежащій видъ». Словомъ, уничтоженіе моста не только нужно для ломовыхъ извощиковъ, но еще послужитъ къ его украшенію.

Нужны ли комментаріи? Старинный художественный памятникъ (повторяю — прекраснаго рисунка), послѣ десяти лѣтъ нерѣшительной «осады» осужденъ на гибель. Почему? Потому что онъ узокъ. Слѣдуя этой логикѣ ни одинъ мостъ на свѣтѣ, ни одно сооруженіе для общественнаго пользованія, хотя бы созданное величайшимъ художникомъ, не вѣчно. Ломовые извощики всегда окажутся сильнѣе геніальныхъ строителей, потому что ихъ больше и больше съ каждымъ годомъ. Поистинѣ логика ломовыхъ извощиковъ, а не культурныхъ гражданъ!

Старый красивый мостъ узокъ. Слѣдовательно надо выстроить новый—рядомъ, въ другомъ мѣстѣ, какъ угодно. Но уличная артерія идетъ именно по направленію стараго моста. Измѣните уличную артерію, проведите новую артерію, но не трогайте стараго памятника! Вѣдь гоняютъ же у насъ ломовиковъ съ набережной и Невскаго, потому что они загромождаютъ путь экипажамъ. Почему тѣ же ломовики, загромождающіе теперь Чернышевъ переулокъ, не могутъ направляться по другой артеріи, хотя бы по тому же Лештукову переулку, какъ предлагали нѣкоторые, болѣе совѣстливые, члены Городской Управы? Все равно Чернышевъ переулокъ не станетъ шире отъ того, что будетъ расширенъ мостъ, а вскорѣ совсѣмъ перестанетъ удовлетворять нуждамъ грузового движенія. Поймите же, всякая перестройка моста — всегда временное рѣшеніе вопроса. Надо увеличивать число мостовъ, а не уничтожать старые. Разрушенная однажды красота никогда не возстановляется. Поймите же, красота города въ его памятникахъ, и въ этой красотѣ его исторія, его волнующее прошлое, его культурная традиція. Поймите же, говоря глупости о «надлежащемъ видѣ» желѣзныхъ балокъ, вмѣсто «стѣснительныхъ» украшеній стариннаго фасона — вы подымаете руку на самое священное достояніе вѣковъ, на то художественное наслоеніе времени, которое можетъ мѣшать только... ломовымъ извозчикамъ.

Essem.

Еще по поводу мостовъ. Безцеремонность инженеровъ трамвайной коммисіи и попустительство со стороны С.-Петербургскаго городского управленія прямо изумительны.

Послѣ того какъ уничтожены пять красивѣйшихъ Петербургскихъ мостовъ: Пантелеймоновскій (Цѣпной), Египетскій, Введенскій, Михайловскій—произведеніе геніальнаго Росси и Полицейскій, несмотря на многочисленные протесты со стороны архитекторовъ и художниковъ и художественныхъ обществъ, разрушительная работа сихъ вандаловъ

продолжается: недавно приступили къ сломкѣ Поцѣлуева моста и въ очень скоромъ будущемъ приступятъ къ уничтоженію Чернышева моста, участь котораго уже рѣшена. Калинкинъ мостъ—этотъ послѣдній изъ Могиканъ, единственный уцѣлѣвшій изъ цѣлаго ряда мостовъ Фонтанки, построенныхъ въ славную эпоху Екатерины II-ой, уцѣлѣвшій благодаря лишь Высочайшему повелѣнію Императора Николая I, кажется тоже долженъ погибнуть или во всякомъ случаѣ претерпѣть измѣненія, которыя лишатъ его характернаго вида.

Пройдетъ еще годъ, два, и отъ старыхъ Петербургскихъ мостовъ, поистинѣ составляющихъ одно изъ лучшихъ его украшеній, не останется и слѣда.

Почему же все это уничтожается? И чѣмъ все это замѣняется?

На первый вопросъ тѣ, къ кому съ подобными *„запросами“* обращаются, не смущаясь, смѣло отвѣчаютъ: «потребности времени, усиленное движеніе, трамвай, городская артерія... и пр. и пр...»! Все это довольно убѣдительно, но еще убѣдительнѣе то, что въ культурной странѣ должны прилагаться всѣ старанія и усилія къ тому, чтобы сохранять изъ прекраснаго стараго все, что возможно.

Петербургскіе же мосты всѣ за самымъ ничтожнымъ исключеніемъ можно было сохранить. Возьмемъ для примѣра Пантелеймоновскій (Цѣпной) мостъ. Въ Америкѣ въ послѣднее время цѣпные мосты часто строятся и эта система считается одной изъ лучшихъ—надѣюсь и русскіе техники этого не отрицаютъ. Уширивъ нѣсколько прежній мостъ и замѣнивъ попорченныя части новыми, можно было бы сохранить этотъ очаровательный мостъ, который такъ шелъ къ Лѣтнему саду и рисовался здѣсь такимъ красивымъ силуэтомъ, но . . . . эта перестройка моста обошлась бы *слишкомъ дорого!*

По той же причинѣ не будетъ возстановленъ, а будетъ замѣненъ новымъ отличный Египетскій мостъ. Чернышевъ мостъ могъ бы быть сохраненъ, если бы часть движенія отъ этой «артеріи» была отвлечена другимъ мостомъ, который могъ бы быть построенъ напр. противъ Лештукова переулка. Но построить новый и реставрировать старый оказалось *слишкомъ дорого!* Но если исходить изъ этого соображенія, т Эрмитажъ напр., если бы оказалось слишкомъ дорого содержать какую нибудь часть его художественныхъ сокровищъ, могъ бы ихъ выкинуть? Городское управленіе въ данномъ случаѣ, какъ и дирекція любого музея, *обязано имѣть средства* на поддержаніе въ должномъ видѣ тѣхъ сооруженій, которыя представляютъ художественную цѣнность.

Въ другихъ случаяхъ дѣйствія города еще менѣе понятны.

Почему напр. при уширеніи Введенскаго моста не сохраняется его отличная рѣшетка въ стилѣ Empire, которая такъ гармонировала съ великолѣпнымъ зданіемъ Обуховской больницы? Не для того ли, чтобы новая рѣшетка въ новомъ стилѣ гармонировала со зданіемъ Царскосельскаго вокзала недавно отстроеннымъ въ декадентскомъ стилѣ? Или почему не сохранена для новаго Михайловскаго моста его старая рѣшетка, рисованная великимъ Росси? Рѣшетка эта теперь, совершенно цѣлая, прекрасно сохранившаяся, валяется на Гагаринскомъ буянѣ. Или почему не сохраняются для уширяемаго Поцѣлуева моста его отличные гранит-

ные обелиски? Во всѣхъ этихъ случаяхъ даже *дешевле* было бы сохранить старое, нежели дѣлать новое.

Но допустимъ на одинъ моментъ что все это дѣйствительно «необходимо» уничтожить и замѣнить новымъ. Чѣмъ замѣняются всѣ эти замѣчательныя произведенія талантливѣйшихъ архитекторовъ прошлыхъ столѣтій? Вы думаете городъ приложилъ всѣ свои старанія къ тому, чтобы поручить эти новыя сооруженія наилучшимъ мастерамъ нашего времени? объявлялъ конкурсы? пригласилъ къ участію лучшія художественныя силы страны? Ничего подобнаго. Это было бы *„слишкомъ дорого!“* Изъ экономіи составленіе рисунковъ для новыхъ мостовъ попросту поручается служащимъ въ трамвайной коммисіи. Экономія вещь похвальная, но не всегда и вездѣ умѣстная, и если представители города Петербурга, столицы величайшей Имперіи, не находятъ нѣсколькихъ лишнихъ сотъ тысячъ на то, чтобъ отдать въ руки наилучшихъ мастеровъ тѣ сооруженія, которыя должны переходить изъ поколѣнія въ поколѣніе и составлять красу и гордость страны и города, то имъ бы лучше отойти отъ руля большого корабля и прилагать свои силы въ какомъ либо другомъ болѣе скромномъ дѣлѣ, гдѣ копеечный расчетъ дѣйствительно нуженъ и похваленъ.

Сохранить старое оказывается «слишкомъ дорого»; создать новое лучшее тоже дорого и потому дѣлается новое *посредственное.*

Прежде иначе поступали. Если разрушали, то для того, чтобы создать новое лучшее. Великій Растрелли перестроилъ совершенно Петергофскій дворецъ, построенный талантливымъ Леблономъ; геніальный Гваренги сломалъ построенный Растрелли Головинскій дворецъ и построилъ свой новый; Томонъ построилъ свою дивную Биржу, сломавъ начатую на томъ же мѣстѣ Биржу Гваренги.

Томонъ ломаетъ Гваренги, Гваренги—Растрелли, Растрелли—Леблона—эти люди имѣли нѣкоторое право ломать; взамѣнъ они создавали новое лучшее. Превосходныя работы одного мастера смѣнялись геніальными произведеніями другого... Но когда мосты работы Росси замѣняются произведеніями случайныхъ лицъ, работающихъ въ трамвайной коммисіи, то невольно рождается вопросъ и боязнь: а что если эти лица и ихъ произведенія окажутся ниже Росси?

Конечно, если въ концѣ концовъ взамѣнъ десятка уничтоженныхъ мостовъ, Петербургъ получитъ десять новыхъ дивныхъ произведеній, первоклассныхъ, достойныхъ исторіи, сооруженій, то потуживъ о погибшемъ прекрасномъ старомъ я первый сказалъ бы: честь и слава нашему времени и нашему городу и его представителямъ! Но не знаю... придется ли?

Судя по первому выступленію трамвайной коммисіи съ ея комическими столбами на Невскомъ, врядъ ли!

Иванъ Фоминъ.



Въ засѣданіи коммисіи по изученію и описанію стараго Петербурга при обществѣ архитекторовъ-художниковъ постановлена слѣдующая резолюція: «Коммисія по изученію и описанію стараго Петербурга при обществѣ архитекторовъ-художниковъ, выслушавъ рядъ докладовъ о дѣятельности городской управы, занятой въ настоящее время разрушеніемъ старыхъ петербургскихъ мостовъ, постановила выразить глубокое сожалѣніе выборнымъ города, проявляющимъ полное отсутствіе заботы о сохраненіи интереснѣйшихъ памятниковъ столицы. Слѣдуя исключительно соображеніямъ узко-практическаго свойства, управа рѣшается уничтожать и искажать художественныя произведенія, созданныя превосходными архитекторами конца XVIII и начала XIX столѣтій: мосты— Михайловскій, Калинкинъ, Чернышевъ, Пантелеймоновскій, Введенскій, Поцѣлуевъ и др., а также отдѣльныя части ихъ (напр. фонари Николаевскаго моста). Наши художественныя учрежденія и все интелигентное общество должны поднять голосъ въ защиту исчезающей красоты города. Петербургскіе мосты не могутъ считаться только инженерными сооруженіями: они придаютъ городу его художественный обликъ. Отдавая дѣло перестройки старыхъ мостовъ цѣликомъ въ руки лицъ, повидимому, недостаточно къ тому художественно подготовленныхъ, городское общественное управленіе пренебрегаетъ элементарными принципами культурнаго отношенія къ художественнымъ памятникамъ родного города. Подписали: предсѣдатель общества архитекторовъ-художниковъ графъ Сюзоръ, секретарь коммисіи по изученію и описанію стараго Петербурга И. Фоминъ. Члены коммисіи: худ. А. Н. Бенуа, арх. Б. Боткинъ, арх. К. Бобровскій, арх. С. Бѣляевъ, бар. Н. Врангель, арх. А. Грубе, арх. А. Гаveманъ, худ. А. Гаушъ, худ. Добужинскій, В. Курбатовъ, арх. Н. Козловъ, арх. В. Карповичъ, арх. Н. Е. Лансере, С. Маковскій, арх. О. Мунцъ, арх. В. Покровскій, худ. Н. Рерихъ, арх. В. Романовъ, арх. А. Стабровскій, худ. К. Сомовъ, арх. А. Тамановъ, арх. В. Франкевичъ, арх. В. Щуко, арх. А. Щусевъ, арх. А. Элкинъ, А. Ростиславовъ и арх. Е. фонъ Баумгартенъ.



о разрушеніи садовъ. «Тѣнистыя аллеи садовъ, видъ цвѣтовъ и зелени и открытый благорастворенный воздухъ составляютъ наилучшее наслажденіе жителя Петербурга», писалъ въ концѣ тридцатыхъ годовъ Иванъ Пушкаревъ.

И сейчасъ еще, хотя и съ нѣкоторой натяжкой можно повторить это. Но увы! близокъ часъ, когда о тѣнистыхъ аллеяхъ можно будетъ судить только по старымъ планамъ. Сады кому то мѣшаютъ и подвергаются уничтоженію и порчѣ, безъ всякой надобности, такъ, изъ озорства.

Наименѣе всѣхъ пострадалъ пока Лѣтній. Деревьевъ его не рубили и площадь его не уменьшилась, по крайней мѣрѣ за послѣдніе семьдесятъ лѣтъ. Но за то въ какомъ видѣ его рѣшетки и статуи! Гранитные столбы Фельтеновской рѣшетки осѣли, урны того и гляди потеряютъ ручки, а средняя изъ трехъ воротъ, выходившихъ на Неву, закрыты, какъ заплаткой, часовней. Когда идешь по главной аллеѣ, то взгядъ невольно ищетъ дали и вдругъ упирается въ глухую стѣну, не имѣющую ничего общаго съ окружающимъ.

Тонкая рѣшетка терассы выходящей на Лебяжій каналъ проломана и зачинена проволокой.

У пьедестала вазы изъ Эльфдальскаго порфира отскочили куски, и такъ она и стоитъ непоправленная.

А статуи, безъ носовъ, безъ рукъ, покрытыя плѣсенью. Да развѣ и можетъ быть иначе при томъ обращеніи, которое онѣ терпятъ?

Ихъ правда закрываютъ на зиму, но какъ? Снѣгу хотя нѣтъ доступа, зато дождь свободно протекаетъ сквозь ветхія доски, и разъ попавъ внутрь, вода уже не просыхаетъ. Сторожа прислоняютъ къ нимъ свои метлы и все что придется и въ настоящее время въ животъ «Мира со Швеціей», работы Альбогини, уперта концомъ толстая балка, потому что около производятся какія то земляныя работы.

Конечно особенной художественной цѣнности эти статуи не имѣютъ и представляютъ изъ себя въ большинствѣ случаевъ безымянныя копіи, но все таки едва ли ближайшей цѣлью ихъ постановки въ саду было скорѣйшее уничтоженіе. А о количествѣ уже исчезнувшихъ навсегда, можно судить по имѣющимся 28 пустымъ цоколямъ.

Михайловскій садъ пострадалъ больше.

Первое нападеніе на него было совершено еще при великой княгинѣ, когда для какихъ то работъ оказалось нужнымъ срубить нѣсколько деревьевъ.

Но великая княгиня отстояла свой садъ и на время онъ остался неприкосновеннымъ.

При постройкѣ удивительнаго храма Воскресенія было срублено не нѣсколько, а много деревьевъ, такъ какъ кромѣ самого храма понадобилось мѣсто для ограды, дома для причта и еще какого то зданія, представляющаго изъ себя невѣроятную смѣсь изъ Мцхетскаго храма, водокачки и фантазіи самого архитектора.

Но все это были нападенія такъ сказать извнѣ, а скоро начали дѣйствовать и внутренніе «музейные враги».

Понадобилось изуродовать созданіе Росси, Пименова и Демутъ-Малиновскаго и закипѣла работа. Сначала засыпали прудъ, а тамъ и самый садъ завалили всякимъ матеріаломъ, такъ что долго стояли деревья въ вышину роста закрытые щебнемъ. И пускать въ садъ перестали.

Городская дума долго крѣпилась, но не вытерпѣла и тоже внесла свою лепту въ общее разрушеніе: провела конку.

А теперь предполагается провести къ храму двѣ широкія просѣки отъ Михайловской площади и отъ Инженернаго замка. Миръ праху сего сада!

Съ Таврическимъ и Юсуповымъ садами поступлено было проще. Кто хотѣлъ тотъ взялъ себѣ кусокъ и устроилъ на немъ что вздумалось.

Въ Таврическомъ властной рукой захватило себѣ мѣсто общество трезвости и выстроило цѣлый городъ.

Затѣмъ какой то кружокъ устроилъ шесть мѣстъ для тенниса, построилъ домикъ съ балкономъ украшеннымъ настурціями и окружилъ все заборомъ съ надписью: «Постороннимъ входъ запрещается».

А дальше чьи то двѣ горы для катанья и опять домикъ, заборъ и надпись.

Въ Юсуповомъ саду съ одной стороны выстроенъ музей путей сообщенія, а съ другой общество спасанія на водахъ устроилось и при этомъ настолько не стѣснялось пространствомъ, что даже своему поставщику Кебке мѣсто отвело.

Двѣсти лѣтъ назадъ въ Петербургѣ было несравненно больше садовъ, и даже лѣса были, и тѣмъ не менѣе въ 1720 г. Петръ приговорилъ 20 человѣкъ къ смертной казни за порубку березовой рощи и только заступничество Екатерины спасло несчастныхъ.

Теперь же, когда далеко кругомъ все застроено и каждое дерево должно быть на счету, старые сады гибнутъ.

А отцы города, на чьей обязанности ихъ сохраненіе, позволяютъ и даже ускоряютъ ихъ гибель и, оставляя безъ вниманія такой фактъ какъ застройка военнымъ вѣдомствомъ Кленовой аллеи, идиллически занимаются посадкой тополей у Гостинаго двора.

И не доживемъ ли мы до того, что въ Лѣтнемъ саду устроятъ гаражъ для автомобилей?!

Сер.



Павловскій паркъ.

Во всемъ мірѣ немного парковъ равныхъ по красотѣ Павловскому. Недаромъ устраивалъ его геніальный П. Гонзаго. Существуетъ преданіе, что онъ, во время своего пребыванія въ Павловскѣ, каждое утро ходилъ по парку въ сопровожденіи садовника, который несъ два ведра—одно съ бѣлой краской, другое съ черной. Этими красками, по указанію Гонзаго, отмѣчалось куда и какое дерево надо пересадить. Неудивительно, что въ результатѣ создались такія прекрасныя «декораціи», какъ долина Славянки у Елисаветинскаго павильона, каскадъ и Мертвый прудъ, таинственный видъ на храмъ-памятникъ Павлу I (этотъ храмъ построенъ Т. де Томономъ) и т. д.

Особая прелесть Павловскаго парка для насъ въ томъ, что именно въ наши дни вполнѣ осуществились замыслы его творца. Планируя паркъ, онъ разсчитывалъ на впечатлѣніе, какое произведутъ деревья, когда они разростутся. Теперь мы видимъ то, что Гонзаго провидѣлъ. И даже недостатокъ ухода за паркомъ (онъ занимаетъ громадную площать, въ немъ 180 верстъ дорожекъ,—поддержаніе его требуетъ очень большихъ денегъ) скорѣе способствовалъ его красотѣ. Онъ сталъ еще таинственнѣе, еще ближе къ идеалу парка. «Новая Сильвія» и дивная по видамъ Константиновская аллея принадлежатъ, несомнѣнно, къ лучшимъ созданіямъ того стиля, который далъ намъ Виллу д'Эсте, и настоящую, Фрагонаровскую (Vente Goncourt), Les bains d'Apollon, картины Г. Робера и Дэлибовскую Сильвію.

Но всему прекрасному приходитъ конецъ. Съ нѣжной поэзіей минувшаго столкнулась неумѣлая старательность современнаго садовника, и Павловскій паркъ становится чопорнѣе, теряя свое очарованіе...

Начало этому тихому, едва замѣтному «разрушенію» полож ео года три назадъ. На второмъ Краснодолинномъ пруду, около «Новаго Шале» Гонзаго устроилъ въ свое время плотину изъ гранитныхъ глыбъ, положенныхъ неровно, но прочно. Замѣтимъ что въ этомъ мѣстѣ плотина совершенно не нужна для регулировки водъ; уровень пруда съ обѣихъ сторонъ ея одинаковъ. Она не нужна и для перехода съ берега на берегъ, такъ какъ ни къ ней, ни отъ нея не проведено ни одной дорожки. Гонзаго задумалъ ее, какъ деталь, чисто-декоративную...

Прошли годы. На берегахъ выросли высокія сосны. Между глыбъ плотины пробилась трава, поднялись зеленѣющіе кусты и бѣлый тонкій стволъ березки... Получилось мѣсто единственное въ своемъ родѣ. Получилось то, о чемъ мечтали и Гонзаго, и тѣ, для которыхъ онъ устраивалъ паркъ: полный романтическаго настроенія уголокъ.

Но вотъ на берегу пруда устроили питомникъ. Черезъ плотину стали ходить садовники. Показалось ли имъ опаснымъ ступать по косо наложеннымъ камнямъ или просто потому, что «деревьямъ на плотинѣ быть не полагается», но они рѣшили навести порядокъ. Березку срубили. Поверхъ гранитной плотины положили деревянный смоленый помостъ. Поэзія исчезла.

Теперь въ Павловскѣ производятся большія работы въ той части парка, которая съ нынѣшняго года закрыта для публики. Исходъ этихъ работъ еще не ясенъ. Хорошо, если ремонтъ будетъ такой же, какъ при реставраціи «Турецкой бесѣдки»: осторожный и бережный. Къ сожалѣнію, кое что указываетъ на не вполнѣ внимательное отношеніе. Такъ напр., въ сторону противоположную дворцу (по направленію къ уничтоженной «сѣткѣ») отъ «вольера» Гонзаги идетъ еловая аллея. Съ одной стороны ея (съ правой—если стоять лицомъ къ сѣткѣ) находился занятный лабиринтъ изъ двухъ спиралей, усаженный акаціями; съ другой стороны—липовая аллея замысловатаго рисунка. Вотъ эту аллею уже измѣнили. Вмѣсто затѣйливаго вырѣзаннаго заливами дерна съ разсаженными на концахъ липами, получилась самая обыкновенная аллея. Будетъ ли измѣненъ «лабиринтъ»? Не упростили бы и тамъ причудливый рисунокъ!

На указанныя порчи, конечно, слѣдуетъ обратить вниманіе. «Начальство» парка должно найти способъ удержать садовника отъ слишкомъ «усерднаго» ухода за твореніемъ величайшаго изъ garden architect'овъ XVIII-го вѣка.

В. К.



Разрушеніе кладбища. Грустно, когда памятники старины гибнутъ оттого, что никто не знаетъ объ ихъ существованіи, но особенное чувство негодованія вызываетъ полное нежеланіе предотвратить гибель произведеній искусства, на отчаянное положеніе которыхъ указываютъ и которыя при самой маленькой любви въ нимъ могли бы быть спасены. Въ февральскомъ № «Старыхъ годовъ» въ статьѣ «Забытыя могилы» уже говорилось о возмутительномъ равнодушіи нашего общества къ памяти своихъ предковъ, къ памяти тѣхъ, заслугамъ или счастію которыхъ эти потомки обязаны благополучіемъ. Надо обладать особеннымъ тупымъ безразличіемъ, чтобы съ такимъ презрѣніемъ относиться къ прошлому, къ тому что должно быть дорого сердцу каждаго культурнаго человѣка.

Недавнее посѣщеніе петербургскихъ кладбищъ еще разъ показало намъ ужасающее положеніе ихъ и мы еще разъ обращаемъ вниманіе тѣхъ, кто читаетъ эти строки, на грозящую опасность памятникамъ Куракиныхъ, Строгановой, Державиной, Потемкиной, Разумовскихъ и Бѣлосельскихъ. Даже съ прошлой осени и то замѣтно разрушеніе, причиненное непогодой. На памятникѣ Бѣлосельскихъ исчезли нѣкоторыя бронзовыя украшенія прекрасной чеканки. На чудномъ памятникѣ Строгановой отвалились послѣднія бронзовыя, нѣкогда золоченыя бабочки, украшавшія надгробную плиту, плѣсень затягиваетъ зеленымъ сумракомъ граціозныя фигуры, плачущія на могилѣ.

Говорятъ, Академія Художествъ снимаетъ фотографіи съ памятниковъ бывшихъ ея членовъ и профес-



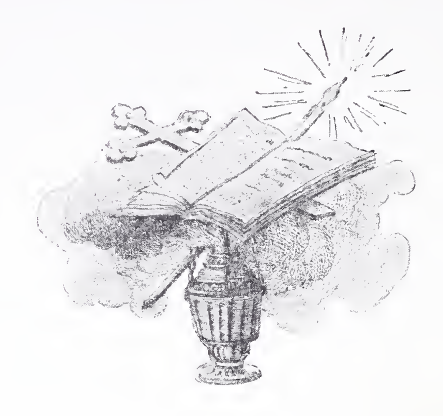
Могила «Плѣниры» на Лазаревскомъ кладбищѣ.
(La tombe de Catherine Derjavine au cimetière Lazareff)

Гдѣ добродѣтель, гдѣ краса? Кто мнѣ слѣды ея примѣтитъ? | *Увы! здѣсь дверь на небеса. Сокрылась въ ней, да солнце свѣтитъ!*

соровъ, но неужели та же Академія не можетъ затратить гроши чтобы защитить гибнущую красоту отъ смертоносныхъ дождей и морозовъ?! Осень пришла и пора теперь же принять соотвѣтствующія мѣры!!

Прилагаемый снимокъ воспроизводитъ могилу «молочной сестры» Императора Павла I,—первой жены Державина, Екатерины Яковлевны, урожденной Бастидонъ, воспѣтой знаменитымъ писателемъ подъ именемъ «Плѣниры».

Б. Н. В.



V. Склады разрушеній — кладбища искусства. Robert de la Sizeranne, въ своей извѣстной статьѣ, называетъ музеи «темницами искусства». Вы помните? Онъ говоритъ возмущаясь: «Художественныя произведенія, предназначенныя для жизни, какъ часть декоративнаго цѣлаго, запертыя въ музеи, теряютъ все свое очарованіе. Заглянемъ въ залы Ватикана, Лувра, Глиптотеки: сколько вѣковъ уже этотъ мраморъ, эта бронза не видѣли Божьяго свѣта!» И заканчиваетъ такъ: «Любить искусство не значитъ хранить его въ музеяхъ—это значитъ не изгонять его изъ жизни».

Сизеранъ конечно правъ. Но, увы, для насъ—русскихъ еще не настало время быть съ нимъ заодно. Намъ ли возставать противъ слишкомъ «музейнаго» искусствопочитанія? Если правда, что на западѣ музеи все болѣе и болѣе отдаляютъ искусство отъ жизни, то въ Россіи—развѣ въ Россіи музеи не единственныя убѣжища искусства отъ насильственной смерти?

Что дѣлать,—мы дѣйствительно похожи на мать братьевъ Рейбо, прославившихся въ серединѣ прошлаго вѣка борьбой съ правительствомъ,—которая постоянно дрожала за жизнь своихъ сыновей и говорила: «я только тогда и спокойна, когда знаю, что они въ тюрьмѣ». Что дѣлать: лучше безопасность за тюремнымъ уставомъ, чѣмъ опасность неминуемаго уничтоженія!

Нѣтъ, намъ еще рано бороться съ «музеями-темницами». На очереди другой вопросъ... Дѣло въ томъ, что русская дѣйствительность выработала, въ самомъ Петербургѣ, совершенно особый видъ художественныхъ хранилищъ—ихъ можно назвать «кладбищами искусства».

Вы не знаете? Это—склады разрушеній, всѣми забытыя мѣста на окраинахъ города, куда свозятъ обломки художественныхъ памятниковъ, уничтожаемыхъ устроителями нашего городского хозяйства.

Они существуютъ давно, эти старинныя хранилища, но за послѣдніе годы ихъ обогащеніе пошло такъ быстро, что положительно начинаешь бояться, какъ бы «кладбища» не сдѣлались серьезными конкурентами для «темницъ». Дѣйствительно, въ наши дни Петербургъ переживаетъ, такъ сказать, военное время. Городская управа ожесточенно рушитъ его художественную старину. Бой идетъ по всей линіи. Дворцы, мосты, рѣшетки, фонари берутся штурмомъ. Ихъ коверкаютъ, ломаютъ, приспособляютъ и, наконецъ, сваливаютъ гдѣ нибудь. И населеніе при видѣ этой жестокой расправы безмолвствуетъ. Обычное обывательское равнодушіе—отвѣтъ на всѣ подвиги городскихъ вандаловъ.

Еще разъ, что дѣлать: обратимся къ мертвымъ, если не понимаютъ живые! Зрѣлище жертвъ, павшихъ въ бою, смягчаетъ самыя зачерствѣлыя сердца.

Нѣсколько членовъ «коммисіи по изученію и описанію Стараго Петербурга», М. Добужинскій, В. Курбатовъ, Н. Лансере и др., посѣтили недавно одно изъ этихъ кладбищъ—складъ на Гутуевскомъ островѣ, такъ называемый Гагаринскій буянъ. За оградой, подъ открытымъ небомъ, они увидѣли три «братскія могилы», три кучи обломковъ, поросшія мѣстами лопухомъ. Въ одной изъ нихъ оказался Цѣпной мостъ, тотъ самый Цѣпной мостъ съ ампирнымъ узоромъ темно-красныхъ литыхъ порталовъ и золочеными розетками на легкихъ цѣпяхъ, которымъ еще такъ недавно мы могли любоваться по пути въ Лѣтній садъ. Онъ лежитъ теперь, въ ожиданіи другихъ жертвъ съ поля битвы, — безформенный, заржавленный, растерзанный на куски, рядомъ съ очаровательной рѣшеткой Михайловскаго моста, которую можетъ быть создалъ геніальный Росси... А немного дальше—другія могилы. Въ нихъ покоится прахъ какихъ то старыхъ фонарей, Введенскаго моста и рѣшетки съ набережной Фонтанки. Вотъ все, что удалось разсмотрѣть.

Этихъ жертвъ, несомнѣнно, достаточно для эпитафіи, но гдѣ же остальныя?! Гдѣ статуи Окружного Суда въ стилѣ Елисаветинской эпохи, статуи Инженернаго замка Академіи Наукъ и Публичной Библіотеки, которыя видны на старыхъ гравюрахъ? Гдѣ статуи, безсмысленно вынутыя изъ нишъ Александринскаго театра? Гдѣ колоссальныя изваянія Щедрина и Онисимова, украшавшія Адмиралтейство? Куда дѣвались интереснѣйшія фигуры съ крыши Зимняго дворца, замѣненныя, какъ извѣстно, бездарными гипсовыми куклами какого то Попова или Чижова? Въ какихъ «братскихъ могилахъ» нашли вѣчный покой?

Я говорю о томъ, что мнѣ случайно вспомнилось, но развѣ мы не окружены со всѣхъ сторонъ кладбищами художественныхъ произведеній, безымянныхъ, забытыхъ? Какъ назвать иначе всевозможныя кладовыя и чердаки въ нашихъ дворцахъ и общественныхъ учрежденіяхъ, гдѣ свалены безъ призора тысячи предметовъ искусства, дѣйствительно не знающихъ «Божьяго свѣта», дѣйствительно за живо погребенныхъ и тщетно ждущихъ «воскресенья» хотя бы въ «музеяхъ-темницахъ»? И это еще полъ бѣды, когда кладбища исполняютъ роль хранилищъ. Но часто, послѣ долгихъ лѣтъ безвѣстности въ своихъ «братскихъ могилахъ», произведенія искусства исчезаютъ безслѣдно, таютъ какъ призраки.....

Вотъ любопытный примѣръ.

Въ дворцовой описи 1858 года значится цѣлый рядъ художественныхъ произведеній въ такъ называемыхъ конторскихъ складахъ Таврическаго дворца. Между ними—знаменитая когда то статуя Козловскаго «Бдѣніе Александра Македонскаго», скульптуры Гордѣева («Плачущая женщина») и другихъ менѣе извѣстныхъ авторовъ. По наведенной редакціей «Старыхъ Годовъ» справкѣ, оказалось, что перечисленные въ описи произведенія куда то исчезли изъ складовъ бывшаго Таврическаго дворца. Ихъ окончательно отправили «на тотъ свѣтъ» дворцовые «могильщики«. Не вѣрится?

И правда, какъ могло это произойти безнаказанно? Какъ могутъ совершаться подобныя расправы (чтобы не сказать сильнѣе) среди бѣла дня? И неужели наши «музеи-темницы» совершенно не интересуются судьбою художественныхъ твореній, которыя могли бы и должны бы находиться въ ихъ вѣдѣніи? Или наши музейные «тюремщики»—въ сущности тѣ же «могильщики»? Все чаще и чаще убѣждаешься, что на это похоже.

Поистинѣ гробовая тишина въ нашихъ музеяхъ. Все плѣсенью поросло. Годами «неизмѣнно все, какъ было», а было плохо, неряшливо, бездѣятельно. Годами цѣлые отдѣлы остаются безъ пополненій. Годами не обновляется воздухъ въ скучно-торжественныхъ залахъ... Взять хотя бы Эрмитажъ. Ежегодная сумма, ассигнованная для пріобрѣтеній всѣхъ отдѣловъ, равняется совсѣмъ смѣшной цифрѣ—5,000 рублей. И никто даже не пробуетъ добиваться другого «положенія». Понятно! Чѣмъ меньше перемѣнъ, чѣмъ меньше шума, жизни, тѣмъ лучше. «Начальство» очень довольно собою и такъ. Оно готово даже отказаться отъ посѣтителей Эрмитажа. Зачѣмъ допускать нарушеніе святыни? Тишину кладбища не должны тревожить непосвященные.

Вѣроятно такъ разсуждаютъ власть предержащіе въ Эрмитажѣ, сохраняя правило о предъявленіи паспорта для посѣщенія Эрмитажа въ лѣтнее время.

Развѣ вы не чувствуете связь между всѣми этими чисто-русскими явленіями: буянъ Гутуевскаго острова, склады Таврическаго дворца, паспортъ для посѣщеній Эрмитажа?

Сергѣй Маковскій.





МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

ЧЕСМЕНСКІЙ ДВОРЕЦЪ.

Дворецъ сей построенъ треугольникомъ съ четырьмя на немъ куполами, каждая онаго сторона длиною 19, вышиною и съ куполами 15 саженъ; украшенъ разными великолѣпными мебелями, въ немъ также находится столовый фаянсовый сервизъ, съ живописными на немъ изображеніями видовъ находящихся въ Англіи [1]).

Въ іюнѣ 1770 года произошло въ Архипелагѣ знаменитое морское сраженіе при Чесмэ гдѣ... «гнѣвъ Россійскія Паллады, врагу оставилъ страшный слѣдъ». Турецкія силы значительно превосходили наши, но:

Оружіе ЕКАТЕРИНЫ
Отецъ вѣковъ благословилъ
И .... силъ ЕЯ морскихъ немногое число
Весь Агарянской флотъ разбило и сожгло.
Чрезъ то возвысилась на свѣтѣ слава Россовъ,
Превыше пирамидъ огромныхъ и колоссовъ.

24 числа русскій флотъ въ составѣ около 30 судовъ началъ наступать на турецкія силы имѣвшія болѣе 70 судовъ. Главное начальство надъ всѣмъ флотомъ русскимъ имѣлъ Алексѣй Орловъ. Авангардомъ предводительствовалъ Спиридовъ, про котораго современный ему стихотворецъ [2]) сказалъ:

Не ужасаясь звѣрскихъ видовъ
Побѣды въ нѣдра шелъ Спиридовъ.

---

[1]) Достопамятности Чесминскаго дворца и состоящаго по Московской дорогѣ на 7-ой верстѣ отъ санктпетербурга описанный по приказанію Генералъ Инженера и Кавалера Мордвинова находящимся при церквѣ онаго дворца Діаконъ Матвѣй Свѣтловый въ 1782 году.

[2]) Сочиненія Ѳедора Козельскяго СПБ. 1778 ч. I. Ода III Ея Императорскому Величеству Екатеринѣ Алексѣевнѣ на побѣдоносное Ея Величества оружіе надъ Турецкими войсками на землѣ и на морѣ 1770 года.

После гибели корабля капитана-паши, взлетѣвшаго на воздухъ вмѣстѣ съ русскимъ кораблемъ Евстафіемъ, турками овладѣла паника и они бѣжали въ Чесменскую бухту.



Церковь Чесменскаго дворца. *Eglise du Palais de Tchesma.*

Весь день 25 іюня былъ проведенъ въ приготовленіяхъ къ новому бою и въ ночь на 26 русскій флотъ сталъ полукругомъ передъ входомъ въ бухту, укрывшую турокъ. Были пущены четыре брандера, изъ которыхъ одному удалось зажечь турецкій корабль. Небольшой вѣтеръ дулъ на турецкую эскадру, такъ что вслѣдъ за первымъ быстро загорѣлись и другія суда. Выходъ изъ бухты былъ закрытъ нашей эскадрой и къ 10 часамъ утра 26 іюня турецкій флотъ не существовалъ. Остались только взятые въ плѣнъ 60-пушечный корабль Родосъ и пять галеръ.

Брандеры находились въ отрядѣ адмирала Грейга:

Огнь Грейга мужествомъ разженный
Турецкій попаляетъ флотъ.

Всѣ участники боя были осыпаны милостями [1]), а блестящая побѣда послужила къ разнаго рода торжествамъ и въ память ея была выбита медаль, поставлена на Царскосельскомъ пруду ростральная колонна и наконецъ построенъ, по планамъ архитектора Фельтена, Чесменскій дворецъ, на седьмой верстѣ отъ Петербурга на мызѣ Кекерексиненъ по Московскому шоссе.

Закладка дворца происходила очень торжественно, въ присутствіи Императрицы и Двора, а также находившагося тогда въ Петербургѣ Густава III, короля шведскаго.

Недалеко отъ дворца была заложена церковь во имя пророка Іоанна Предтечи, въ день рождества котораго была одержана побѣда:

ЕКАТЕРИНА сей соорудила храмъ,
Въ знакъ благодарности своей ко небесамъ,
За изліяніе ко Флоту Россовъ блага.

Освященіе произошло не менѣе торжественно 24 іюня 1780 г. и тоже въ присутствіи иностраннаго государя, а именно императора Іосифа II, путешествовавшаго по Россіи подъ именемъ графа Фалкенштейна.

Іосифъ и Густавъ, высоки имена
Во вѣчны будутъ здѣсь читаться времена.

---

[1]) Алексѣй Орловъ получилъ орденъ св. Георгія I ст., кайзеръ-флагъ, перстень и трость; позднѣе титулъ Чесменскаго, шпагу украшенную бриліантами, серебряный сервизъ и 60 тысячъ рублей (Сборникъ біографій кавалергардовъ).

Екатерина часто со всѣмъ дворомъ посѣщала Чесму, особенно 24 іюня когда бываетъ ярмарка, но никогда не жила. Дворецъ былъ богато меблированъ и «украшенъ живописными во весь ростъ портретами владѣющихъ Европейскихъ Государей съ ихъ фамиліями, а сверху надъ ними поставлены барельефы здѣланные изъ бѣлаго мрамора Великихъ Князей, Царей и Імператоровъ Россійскихъ, съ надписьми изъявляющими лѣта вступленія на престолъ, владеніи и жизни ихъ». Барельефы эти были работы Шубина. Это дало поводъ Екатеринѣ описать говоръ между изображенными личностями [1]). Въ ея царствованіе во дворцѣ собиралась такъ же Дума ордена св. Георгія.

Послѣ смерти императрицы Чесменскій дворецъ былъ забытъ и о немъ вспомнили только въ 1826 году. Въ дворцовой церкви были поставлены, для торжественнаго перевезенія въ Петербургъ, тѣло сначала Александра I, а позже Императрицы Елисаветы Алексѣевны. [2])

Въ 1827 и 1828 годахъ, лѣтомъ, въ Чесмѣ временно помѣщались воспитанницы дома трудолюбія, а 21 апрѣля 1830 года послѣдовало Высочайшее повелѣніе объ обращеніи зданія дворца подъ военную богадѣльню, которая была открыта въ 1836 году и существуетъ до настоящаго времени.



Церковь Чесменскаго дворца (деталь). *Eglise du Palais de Tchesma (détail).*

Дворецъ, построенный въ два этажа, представляетъ изъ себя трехъугольное зданіе съ большимъ куполомъ по серединѣ, кругловерхими башнями по концамъ и высокими, готическими окнами.

Для устройства богадѣльни къ тремъ башнямъ были пристроены длинные двухэтажные флигеля, и это значительно портитъ общій видъ. Само же зданіе

---

[1]) «Чесменскій дворецъ. Разговоръ между портретами и медальонами».

[2]) Тѣло Александра I было привезено въ Чесму 5 марта и поставлено въ церкви дворца. Здѣсь присутствовавшими генералъ-адъютантами переложено изъ прежняго деревяннаго гроба, помѣщавшагося въ свинцовомъ, въ новый великолѣпный. На другой день 6 (18) марта шествіе двинулось изъ Чесменскаго дворца въ Петербургъ. Шильдеръ. Николай I. I, 405.

Тѣло Елисаветы Алѣксѣевны, скончавшейся съ 4 мая 1826 г. въ городѣ Бѣлевѣ, прибыло въ іюнѣ.

къ счастью осталось снаружи нетронутымъ. Внутри мало что сохранилось отъ временъ Фелицы. Мебель была увезена, портреты иностранныхъ государей помѣщены въ Гатчинскій дворецъ, а Шубинскіе барельефы въ Оружейную палату. Нижній этажъ дворца занятъ кухней, столовой, хлѣбопекарней и т. п. Въ большинствѣ помѣщеній верхняго этажа живутъ инвалиды и сохранились только башенки и средній залъ съ куполомъ. Комнаты отведенныя для засѣданій совѣта богадѣльни повидимому передѣланы. Въ нихъ висятъ копіи съ старинныхъ портретовъ Екатерины (типъ Roslin-Lampi), Щукинскаго Павла, Александра I и другихъ Императоровъ.

Въ одной изъ башенъ сохранилась копія съ портрета Орлова-Чесменскаго и картина изображающая Чесменскую битву [1]). Есть еще нѣсколько позднѣйшихъ картинъ военнаго содержанія, какъ напр. взятіе Казани, взрывъ укрѣпленія Михайловскаго и изображенія Ермака, Александра Невскаго и др., но всѣ эти вещи крайне плохи по исполненію и интереса никакого не представляютъ.

Наиболѣе цѣнными въ художественномъ отношеніи являются находящаяся въ одной изъ башенъ, замѣчательная по простотѣ и легкости, круглая лѣстница, съ сохранившимся на плафонѣ лѣпнымъ орнаментомъ, нѣсколько напоминающая лѣстницу Академіи Художествъ, и средняя зала съ куполомъ. Послѣдняя превращена въ церковь въ 1812 году когда императоръ Александръ Павловичъ велѣлъ перенести походную церковь царя Алексѣя Михайловича и Петра Великаго.

Къ счастью низкій иконостасъ не мѣшаетъ любоваться тонкой лѣпной работой купола и его великолѣпно исполненными круглыми окнами (oeil de boeuf). Внутри церкви находятся остатки сгорѣвшаго иконостаса вышитаго по приказанію царя Ѳеодора Іоанновича въ 1590 г.

Церковь Іоанна Предтечи находится недалеко отъ дворца и выстроена въ «готическомъ» стилѣ. Блѣдно-розовыя стѣны покрыты узкими выступающими вертикальными полосами бѣлаго цвѣта. Верхній край стѣны, надъ входомъ, выгибается точно кокошникъ. Одна большая и четыре маленькія главы стремятся походить на стрѣлки готическихъ соборовъ. Онѣ четырехгранной, остро-пирамидальной формы и покрыты маленькими кубическими шишками, долженствующими изображать тѣ crochets, которые можно видѣть на готическихъ шпиляхъ.

Внутри не много интереснаго кромѣ одного образа Царевича Димитрія. Образъ написанъ вѣроятно въ Елисаветинское время. Царевичъ занимаетъ всю середину, онъ написанъ во весь ростъ и одѣтъ въ бѣлый парчевой кафтанъ, покрытый цвѣтами, рѣдко нѣжными по тонамъ. Золотой бортъ кафтана и цвѣты написаны выпукло. Кругомъ въ миніатюрномъ видѣ изображена исторія убіенія.

Немного въ сторонѣ отъ церкви, на холмикѣ, стоитъ «готическое» же деревянное зданіе, служившее лѣтнимъ павильономъ. Въ настоящее

---

[1]) Морскія побѣды гр. Орлова были написаны по заказу Екатерины англичаниномъ Потономъ. Чтобы дать представленіе о морскомъ сраженіи, былъ взорванъ небольшой корабль. Оригиналы находятся въ Петергофскомъ дворцѣ. Гравированы въ Англіи въ 1777 г. (Ровинскій. Подробный словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ). Самъ Орловъ заказалъ въ Ливорно художнику Гекерту четыре картины, изображавшія Чесменскій бой.

время павильонъ этотъ набитъ сѣномъ и внутри можно видѣть только витую, восьмигранную лѣстницу, ведущую наверхъ. Въ прошломъ году въ немъ начался пожаръ и при тушеніи было разломано крыльцо, такъ что теперь дверь находится на высотѣ полутора аршинъ отъ земли.

Со стороны въѣзда въ Чесму, поставлены при устройствѣ богадѣльни ворота и небольшая часть рѣшетки тоже въ готическомъ стилѣ. Остальная часть рѣшетки новая.

Въ старинныхъ описаніяхъ говорится, что дворецъ построенъ въ азіатскомъ вкусѣ, какъ строились раньше замки на берегу Босфора.

«Восточный» дворецъ и «Готическая» церковь напоминаютъ фантастическіе рисунки Victor Hugo и производятъ трогательное по своей наивности и вмѣстѣ съ тѣмъ сильное впечатлѣніе. Видно, что ихъ строилъ большой художникъ, но художникъ всецѣло принадлежавшій XVIII вѣку и для котораго характерныя черты другихъ эпохъ и стилей были чужды и служили только мотивами. И его «азіатскій» стиль великолѣпно подходитъ для загороднаго дворца того времени, когда подмосковныя деревни назывались «Кагулъ», и если и напоминаетъ Востокъ, то не больше чѣмъ изображавшія страны свѣта цвѣтныя картинки, на которыхъ «Азія» сидѣла на верблюдѣ, а у ногъ «Африки» лежалъ левъ и изъ за спины ея выглядывалъ страусъ.

А готика Louis XVI подходитъ болѣе для какого нибудь павильона чѣмъ для церкви и стиль этотъ если и удержался въ Россіи до 40-хъ годовъ, то все таки онъ былъ чѣмъ то наноснымъ, не сталъ потребностью для нашихъ дѣдовъ какъ Empire, а уйдя въ провинціальные города и помѣщичьи дома, отразился главнымъ образомъ на рисункѣ шкаповъ, ширмъ, зеркалъ и чернильницъ, надъ которыми работали доморощенные мастера.

С. Тройницкій.



Өедоръ Даниловичъ Даниловъ. Въ Россіи въ XVIII вѣкѣ было нѣсколько весьма интересныхъ живописцевъ особой отрасли пейзажа, которая называлась «живописью перспективъ». Классъ такой живописи существовалъ при Академіи Художествъ и имъ завѣдывали иностранные живописцы Перезинотти, Фонтебассо, Скотти и Бевани, но въ виду того что ученики этого послѣдняго «не имѣли никакого успѣха,» классъ былъ переданъ Фарафонтьеву, впрочемъ, также нерадиво относившемуся къ своимъ ученикамъ. Среди перспективистовъ Өедоръ Даниловъ до сихъ поръ почти не извѣстенъ, но однако существующая акварельная картина его «видъ Церкви Св. Александра Невскаго» заставляетъ видѣть въ немъ незауряднаго художника. Даниловъ участвовалъ въ росписи почти всѣхъ



Ѳ. Даниловъ:
Внутренній видъ церкви св. Александра Невскаго въ С.-Петербургѣ.
(Собств. О. Н. Даниловой).

F. Daniloff:
Intérieur de l'église de St. Alexandre Newsky à St.-Pétersbourg.
(App. à M-me Daniloff).

дворцовъ воздвигнутыхъ въ XVIII столѣтіи въ Россіи; въ 1769—70 гг. онъ пишетъ украшенія въ Ораніенбаумскомъ дворцѣ, въ 1785—87 гг. въ Большомъ Петергофскомъ и въ Павловскомъ [1]).

Въ это время онъ работаетъ не только самостоятельно, но уже имѣетъ и учениковъ, перешедшихъ къ нему въ 1778 г. послѣ смерти Антоніо Перезинотти [2]). Помимо орнаментальной живописи онъ занимается и писаніемъ декорацій для театровъ [3]) и въ 1789 г. признается

---

[1]) «Художественныя Сокровища Россіи» 1901 г., стр. 190, 1903 г., стр. 390 1904 г. № 7—8.

[2]) Н. Н. Собко. «Словарь русскихъ художниковъ», стр. 68.

[3]) Архивъ И. Акад. Худ. 1774 г. д. № 8.

«назначеннымъ» [1]), а черезъ пять лѣтъ и академикомъ [2]). У потомка его Ольги Николаевны Даниловой въ Петербургѣ сохранился прекрасный перспективный видъ церкви Св. Александра Невскаго (1798 г.), а также нѣкоторые документы о Ѳедорѣ Даниловѣ, которые и приводятся здѣсь дословно:

«Къ Пользѣ и Славѣ Россіи Августѣйшею Императрицею Екатериною Второю установленная и покровительствомъ ЕЯ сохраняемая Санктпетербургская Императорская Академія Художествъ Властью Ей отъ Самодержицы данною за оказанный опытъ въ живописи Перспективной Господина Федора Даниловича Данилова.

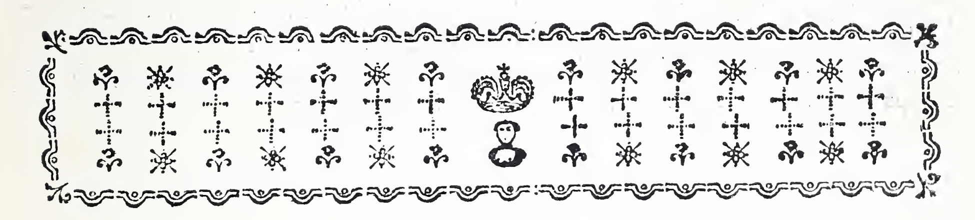
Общимъ во избраніи согласіемъ признаваетъ и пріемлетъ Академикомъ Своего Академическаго Собранія, дозволяя ему пользоваться тѣмъ правомъ, каково званіе сему въ Установленіи Академіи Монархенію предписано. Данъ въ Санктпетербургѣ за подписаніемъ Преемника Президента Академіи съ приложеніемъ ЕЯ печати, въ лѣто отъ Рождества Христова 1794-е Октября 21-го дня. Алексѣй Мусинъ Пушкинъ.

Конференцъ Секлетарь Петръ Чекалевскій».

«Награды: За росписаніе въ Петергофѣ около минажернаго басейна стенъ какъ внутри такъ и снаружи, въ Царскомъ Селѣ за разныя живописныя работы, за исправленныя въ Зимнемъ дворцѣ и армитажѣ разныя работы, посыланъ былъ съ двумя живописцами къ Генер. Фельдмаршалу Потемкину въ городъ Херсонъ, гдѣ исправлялъ разные прожекты для построенія крепостныхъ каменныхъ, воротъ и для украшенія разною работою кораблей. За представленную картину изображающую нутръ Таврическаго дворца. Сверхъ оныхъ отъ Е. И. В. Императора Павла за исправленную въ Павловскѣ работу».

Вотъ матеріалы, могущіе служить для біографіи этого малоизвѣстнаго «перспективиста».

Н. Николаевъ.



ОБЪ АУКЦІОНАХЪ ВЪ XVIII ВѢКѢ.

Первые любители и собиратели предметовъ искусства появились въ Россіи только въ XVIII вѣкѣ. Въ это время у насъ было еще мало художественныхъ вещей и коллекціи пополнялись главнымъ образомъ заграницей. Тамъ составились собранія Безбородко, Шувалова, Строганова, Дашковой. При этомъ собиратели дѣйствовали различно. Графъ Безбородко напримѣръ выписывалъ картины оптомъ, и потомъ уже члены Академіи Художествъ производили для него сортировку. Строга-

[1]) Архивъ И. Акад. Худ. 1789 г. д. № 4.

[2]) Сборникъ Матеріаловъ... стр. 333.

новъ напротивъ самъ, во время своихъ заграничныхъ поѣздокъ, облюбовывалъ и пріобрѣталъ за аукціонахъ каждый предметъ.

Несомнѣнно, что благодаря вновь народившейся страсти, а также обилію при русскомъ Дворѣ иностранцевъ, въ Россіи должны были начаться аукціоны, но мы не имѣемъ объ этомъ никакихъ почти свѣдѣній. Правда, въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ имѣются свѣдѣнія о публичныхъ продажахъ, но только домовъ, экипажей, крѣпостныхъ дѣвокъ, и даже бочки съ человѣческимъ волосомъ, о художественныхъ же вещахъ нѣтъ ни слова.

Единственнымъ имѣющимся у насъ указаніемъ на художественные аукціоны является письмо Штелина къ Шувалову, отъ 9 мая 1757 г.: «Публичная распродажа вещей покойнаго Мальцана была на прошлой недѣлѣ. Г. Посланникъ Ванъ денъ Остенъ скупилъ почти все» (XVIII вѣкъ, т. II). Датскій посланникъ Мальцанъ умеръ въ 1756 г. и его замѣнилъ фонъ Остенъ. Пріемная аудіенція послѣдняго происходила 24 февраля 1757 г. Нѣсколько больше свѣдѣній имѣемъ мы о происходившихъ при Академіи Художествъ аукціонахъ ученическихъ работъ. Возникновеніемъ своимъ они обязаны А. Ф. Кокоринову, который въ рапортѣ своемъ Бецкому отъ 4 генваря 1764 г. испрашиваетъ разрѣшенія продавать аукціоннымъ порядкомъ ученическія работы, исключая тѣ, за которыя выданы награды.

Кокориновъ мотивируетъ свое предложеніе тѣмъ, что «всѣ таковыя работы производятся ими единственно токмо для ученія» и «Академія Художествъ имѣетъ довольно картинъ, копій ученическихъ и многіе піесы вскульптурѣ, почему и впредь каждый годъ по немалому количеству Академіи безсомнѣнія пополнять будутъ, что и не малого мѣста для содержанія ихъ потребно». Аукціоны онъ предполагалъ производить по окончаніи года, съ 2-го по 8-е генваря, а вырученныя деньги причислять къ экономическимъ суммамъ.

Бецкой одобрилъ предложеніе и разрѣшилъ аукціоны (ордеръ отъ 16 генв. 1764 г.), съ тѣмъ чтобы вырученную сумму причислять къ экономической «дабы Академія могла возвращать хотя нѣкоторый за издерживаемые для ученическихъ ученій матеріалы свой убытокъ и чрезъ тожъ самое публикѣ показать пользу и сдѣлать удовольствіе, что внеся въ академической журналъ, по сему жъ дѣлать ежегодно».

О первомъ аукціонѣ была сдѣлана публикація и къ ней приложенъ каталогъ раздѣленный на пять отдѣловъ.

Въ первомъ отдѣлѣ, статуй, имѣлись: Антикъ статуя. Вѣнусъ греческая натуральной величины. Гермафродитъ на матрасѣ 10 р. (копія изъ грота лѣтнева Ея Императорскаго Величества саду). Фригіанинъ 10 р. Геніюсъ и др. Затѣмъ слѣдуютъ «бюсты антики», гдѣ рядомъ съ Гомеромъ и Цицерономъ значатся «Зингирелло, Фкустина, дочь Ніоби». 3-й отдѣлъ составляютъ композиціи учениковъ подъ названіемъ Группы: ученическія 1763 годъ. Среди нихъ интересно: Представленіе побѣды Государя Императора Петра Великаго надъ Турками и татарами подъ Азовымъ въ 3-хъ разныхъ композиціяхъ (Семенова, Крестишина и Андреева), бронз. 12 р.; 4-й отдѣлъ «Баралѣевы» и 5-й «Эстампы». Среди эстамповъ имѣлись работы: «Чемесова портретъ Елисаветы Петровны; Шмидта

тоже самое; Бѣляева портретъ одного Кальвиниста; Колпокова, Герасимова». Результаты этого аукціона къ сожалѣнію намъ неизвѣстны. 20 генваря 1766 года слушалось представленіе внесенное Кокориновымъ же, гдѣ предлагается дѣлаемые юношествомъ рисунки и картины продавать аукціоннымъ порядкомъ «по продаже изъ полученной суммы во первыхъ велеть капиталъ въ употребленныхъ матеріалахъ и ихъ содержаніе располагая по времени дѣланія, расчисля оную на каждый рубль по числу продажной суммы. И сверхъ суммы предписанные проценты. Затѣмъ остальную каждаго рубля сумму для поощренія трудолюбія употребить въ пользу трудившихся не вообще, а колико каждый пріобрѣлъ». На такихъ же основаніяхъ предполагалось продавать работы архитектурнаго и граверпаго классовъ. Для скульпторовъ же Академія должна была еще опредѣлять: «пристойное награжденіе за вымыслъ и искуство производителю».

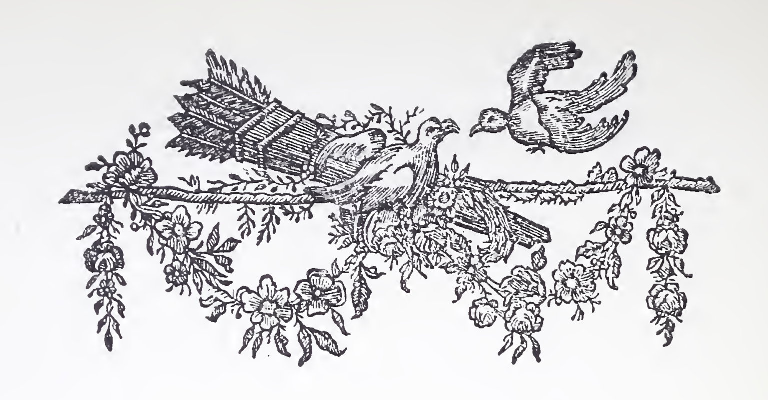
Апрѣля 30-го 1798 года въ собраніи совѣта Академіи слушано... «4-ое. Предложеніе евожъ Господина Президента объ учиненіи распоряженія для продажи отлитыхъ изъ алебастру разныхъ антическихъ статуй». Къ сожалѣнію мы не могли узнать какимъ образомъ должна была производиться эта продажа.

Въ архивѣ Академіи имѣются еще два дѣла (1784 г. № 20 и 1788 г. № 4), но они заключаютъ только постановленія о производствѣ аукціонныхъ продажъ и не содержатъ никакихъ подробностей.

Вотъ все что мы могли найти объ аукціонахъ XVIII вѣка.

Эстэ.





ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

Замѣтивъ, что редакція «Старыхъ Годовъ» ведетъ кампанію противъ нашего вандализма, я бы желалъ обратить Ваше вниманіе на то, что совершается въ настоящее время на нашихъ островахъ, этихъ истинныхъ памятникахъ временъ Петра I и Екатерины II. Начнемъ съ Петровскаго острова. Общество «трезвости» совершенно испортило и обезобразило Петровскій паркъ, остальная же часть острова застроена весьма плохо: дача Петра I окружена нефтяными складами, фабриками и трактирами, а на улицахъ встрѣчаются лишь ломовики и пьяные. Самъ Петровскій проспектъ и остальныя улицы острова отличаются узостью и неблагоустройствомъ. Не время ли очистить этотъ историческій островъ? При расширеніи улицъ и хорошей застройкѣ, Петровскій островъ будетъ самой красивой и здоровой частью города и лучшей дорогой на Елагинъ, такъ какъ наши вандалы уже окончательно испортили Каменноостровскій проспектъ, который скоро превратится въ улицу подобную Казанской, Гороховой или Бассейной.

На Крестовскомъ островѣ дѣла еще хуже. Распродаваемая часть его стала напоминать какую то папуасскую деревню: такихъ узкихъ и кривыхъ улицъ и такой безобразной застройки не найти нигдѣ въ Петербургѣ, несмотря на то, что Крестовскій—сосѣдній островъ съ нашимъ единственнымъ паркомъ, Елагинымъ. Вскорѣ это будетъ худшая часть города, опасная въ пожарномъ отношеніи и нездоровая для несчастныхъ жителей. Дома строятся здѣсь безъ всякихъ ограниченій и съ величайшимъ удовольствіемъ вырубаются столѣтнія деревья, а единственная здѣсь порядочная улица «Морской проспектъ» въ прошломъ году вдругъ сузилась на половину, такъ какъ владѣльцы правой стороны выдвинули свои сады на улицу! Само городское управленіе недавно сознались, что у насъ чрезвычайный недостатокъ въ садахъ и паркахъ, между тѣмъ Крестовскій островъ это почти готовый великолѣпный общественный паркъ.

На Каменномъ островѣ происходитъ то же самое. Въ центрѣ его строится многоэтажный городской домъ безъ сада на улицу, а передъ нимъ только что засыпанный каналъ продается подъ дома. Всѣ думали, что результатомъ засыпки будетъ расширеніе улицы, но вмѣсто этого у насъ явятся два темныхъ и узкихъ переулка вродѣ Максимиліановскаго.

О застройкѣ Старой и Новой деревни не стоитъ и говорить, но и на Аптекарскомъ островѣ въ этомъ году появились городскія «казармы» и послѣдняя часть Каменноостровскаго проспекта, такъ напоминающая собою аллею парка, также будетъ безвозвратно испорчена. Какъ ни странно, но Аптекарскій островъ не имѣетъ опредѣленнаго плана и поэтому очень мало улицъ, что еще болѣе способствуетъ неправильной застройкѣ.

Вообще Петербургъ отличается среди европейскихъ столицъ своей безсистемной и безсмысленной застройкой; у насъ фабричные, коммерческіе и «мирные», если можно такъ выразиться, кварталы разбросаны повсюду вперемѣшку: противъ Зимняго дворца находится казенный водочный заводъ на мѣстѣ, которое было бы достойно музея или большого публичнаго зданія, рядомъ съ домикомъ Петра Великаго—какіе то амбары, между тѣмъ это есть единственное мѣсто для новаго зданія Государственной Думы, а противъ Таврическаго дворца—красная башня фильтровъ...

Не своевременно ли, чтобы спеціалисты занялись выработкой нормальнаго плана нашего города на основахъ науки, искусства и гигіены? Вѣдь это существуетъ повсюду кромѣ насъ!

Любитель архитектуры,

Степанъ Гроэръ.

С.-Петербургъ. 9 іюля 1907.

....

Позвольте мнѣ при посредствѣ Вашего уважаемаго журнала сдѣлать извѣстнымъ ходъ дѣла реставраціи и раскопокъ фундаментовъ древней церкви св. Василія въ г. Овручѣ Волынской губерніи. Раскопки производятся съ цѣлью возстановленія этого памятника русскаго искусства на древнемъ планѣ и въ древнемъ видѣ. Мысль достройки памятника на древнемъ планѣ и въ связи съ развалинами древнихъ стѣнъ, тщательно охраняемыхъ, возникшая еще въ 70-хъ годахъ, осуществляется архіепископомъ Волынскимъ Антоніемъ, работы производятся на пожертвованныя деньги по моему проекту, одобренному Археологической коммисіей, который разрабатывается сообразно съ данными, выясняющимися изъ раскопокъ. Во главѣ дѣла въ Овручѣ стоитъ строительная коммисія, выбранная мѣстнымъ Отдѣленіемъ Братства и контролируемая Комитетомъ Братства изъ Житоміра. О существованіи остатковъ древнихъ стѣнъ церкви св. Василія въ Овручѣ неоднократно сообщалось уже въ печати, основаніе ея преданіе приписываетъ князю Владиміру, что однако лѣтописями не подтверждается; по архитектурѣ ее можно отнести къ XII—XIII вв. Вокругъ церкви производились раскопки разными лицами и въ разное время, но до сихъ поръ ничего выдающагося въ планѣ церкви сравнительно съ другими русскими церквами подобной архитектуры и эпохи обнаружено не было. Въ послѣднихъ числахъ іюня сего года, когда подводились фундаменты подъ древнія стѣны и углублялись въ землю для выемки старыхъ фундаментовъ и замѣны ихъ новыми, на углахъ церкви юго-западномъ и сѣверо-западномъ обнаружились древніе



Реставрація храма св. Василія въ Овручѣ. — *L'église St. Basile à Ovroutch (Volhynie) en état de restauration.*

фундаменты двухъ круглыхъ башенъ со столбами изъ кирпича по срединѣ для лѣстницъ, ведущихъ на хоры церкви. Мотивъ двухъ башенъ на фасадныхъ углахъ церкви, симетрично расположенныхъ по отношенію къ ея средней оси, очень интересенъ—особенно для археологовъ и любителей древности. Такъ какъ на мѣстѣ открытыхъ фундаментовъ, точно обмѣренныхъ и сфотографированныхъ, будутъ выведены такіе же новые фундаменты (древніе очень непрочны и на глазахъ разсыпаются на солнцѣ), то предлагается лицамъ, интересующимся взглянуть на раскопки, поспѣшить въ Овручъ до 15 августа с. г. Спеціалисты уже извѣщены частнымъ образомъ. Реставраціи древнихъ памятниковъ необходимо ставить въ широкую извѣстность для того, чтобы по окончаніи работъ не было лицъ недовольныхъ на то, что памятники, достояніе народа, передѣлываются и объ этомъ знаютъ только немногіе. Кромѣ того еще такимъ путемъ могутъ быть собраны добавочныя, часто цѣнныя свѣдѣнія о реставрируемомъ памятникѣ. Добавлю еще, что подъ существующія раз-

валины древнихъ стѣнъ подведенъ уже новый фундаментъ безъ всякаго для нихъ ущерба и порчи.

Художникъ-архитекторъ А. Щусевъ.

Овручъ 30-го іюля 1907 г.

Прим. Ред. Очень жалѣя, что настоящій номеръ выходитъ въ свѣтъ уже послѣ срока, указаннаго г. Щусевымъ, Редакція все же помѣщаетъ письмо его и присланный при немъ снимокъ для свѣдѣнія читателей и въ надеждѣ, что еще не все уже снесено и интересующіеся предметомъ могутъ застать работы или получить желаемыя разъясненія отъ уважаемаго реставратора.



ВОПРОСЫ: У меня имѣется коммодъ въ стилѣ Людовика XV, богато украшенный бронзою, на деревѣ подъ мраморомъ выжжена подпись Bernard ébéniste. Не можетъ ли кто либо изъ читателей «Старыхъ Годовъ» мнѣ дать какія нибудь свѣдѣнія объ этомъ мебельщикѣ?

Петербургскій подписчикъ.

Въ моей библіотекѣ имѣется, между прочимъ, великолѣпный переплетъ изъ марокена, подписанный Simier. Нѣтъ ли какихъ либо біографическихъ данныхъ объ этомъ превосходномъ мастерѣ?

Казань. А. Р.

Какъ часто мы всѣ, любители, покупая вещи у антикваровъ, попадаемъ на самыя беззастѣнчивыя поддѣлки, которыя обнаруживаются уже впослѣдствіи, когда мы вещь успѣемъ осмотрѣть спокойно и внимательно, безъ привычной покупателю лихорадки. И что же? вещь остается у насъ или спускается за грошъ, такъ какъ торговецъ отказывается принять ее обратно. Заграницею продажа фальшивыхъ старинныхъ вещей карается какъ мошенничество, въ этомъ наша защита, а у насъ? что посовѣтуетъ Редакція?

СПБ. Несчастный коллекціонеръ.

Въ моихъ рукахъ случайно была картина, портретъ кн. Платона Зубова, съ подписью «Конс: Иларіотъ». Ни въ какихъ словаряхъ и руководствахъ я подходящихъ указаній не нашелъ. Не можетъ ли кто либо изъ читателей «Старыхъ Годовъ» дать мнѣ объясненіе этой подписи?

Х—.

ОТВѢТЫ: М. Н. Гамзѣеву.—Старинный театръ дѣйствительно организуется въ Петербургѣ, представленія предполагаются наступающей зимой, но такъ какъ вопросъ этотъ выходитъ за предѣлы нашей программы, то Редакція въ этомъ начинаніи участія не принимаетъ.

Г-ну Р. К—ому.—На Вашъ вопросъ Редакція можетъ лишь сообщить, что, по наведеннымъ ею справкамъ, Музей Штиглица закрытъ по распоряженію Совѣта Училища. Мотивы этой мѣры, кажется, основываются на неспокойномъ времени, но точно намъ объяснены не были и остаются намъ, какъ и Вамъ, непонятными. Можетъ быть Вамъ ихъ объяснитъ Совѣтъ, если Вы къ нему обратитесь? Можемъ только добавить, что всѣ, обращающіеся въ Музей, встрѣчаютъ со стороны Хранителей его самый любезный пріемъ и содѣйствіе.

Москва. В. М. Квитову.—Въ дополненіе къ перечисленнымъ Редакціею сочиненіямъ считаю необходимымъ назвать слѣдующіе труда И. Забѣлина: 1) Опыты изученія русскихъ древностей и исторіи. Часть вторая. 2) Историческое описаніе Московскаго Донского монастыря. 3) Преображенское или Преображенскъ (въ продажу не поступало). 4) Кунцево или древній Сѣтунскій станъ. 5) Исторія города Москвы (пока вышла только первая часть).—С. Т.

Графинѣ Е. Толстой.—Ваши миніатюры принадлежатъ кисти извѣстной французской художницы Lizinska de Mirbel. Она родилась въ Шербургѣ въ 1796 году и умерла въ Парижѣ въ 1849 году. Прекрасно писала акварели и миніатюры-портреты. Подпись на ея миніатюрѣ, какъ и на Вашей, преимущественно только начальныя буквы L. d. M.

Дмитрій Щукинъ.



Издатель П. П. Вейнеръ. Редакторъ В. А. Верещагинъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

TABLE.

ИЛЛЮСТРАЦІИ (внѣ текста):

Скульпторы XVIII вѣка въ Россіи:

Растрелли—отецъ: Нептунъ.
Императрица Анна.
Шварцъ: Рѣзное изъ дерева панно.
Шубинъ: Гр. Б. П. Шереметевъ.
Кн. Г. Потемкинъ.
Козловскій: Минерва и Геній.
Щедринъ: Венера.
Гордѣевъ: Женскій бюстъ.
Соколовъ: Молочница съ разбитымъ кувшиномъ.
Рашеттъ: Румянцовъ-Задунайскій.
Князь Гр. Потемкинъ.
Мартосъ: Актеонъ.

Русскій гобеленъ въ Московской Оружейной Палатѣ:

Изгнаніе Агари.
Екатерина II.
«Америка».
«Африка».
Царица Савская у Соломона.
Обезьяны и попугаи.
И. И. Бецкой.

Нѣсколько неизданныхъ портретовъ Боровиковскаго:

Портреты: Е. И. Неклюдовой.
г-жи Скобеевой (геліогравюра).
Дмитріевой-Мамоновой.
г-жи Новосильцовой.
гр. А. И. Васильева.

Первоначальный Елисаветинскій дворецъ въ царскомъ Селѣ:

Модель лѣваго флигеля и галереи Большого Царскосельскаго дворца.
Боковой фасадъ «средняго дома». Модель 1743 г.

ILLUSTRATION (HORS TEXTE):

La sculpture en Russie au XVIII-e siècle:

Rastrelli — père: Neptune
L'Impératrice Anne.
Schwarz: Panneau en bois sculpté.
Choubine: Le comte Boris Chéremeteff.
Prince Grégoire Potemkine.
Kozlovsky: Minerve et le Génie.
Chédrine: Vénus.
Gordéef: Buste de femme.
P. Socoloff: La laitière et le pot au lait.
Rachette: Comte Roumianzoff-Zadounaïsky.
Prince Grégoire Potemkine.
Martos: Actéon.

Les Gobelins russes au «Palais des Armures» à Moscou:

L'expulsion d'Agar.
Catherine II.
«Amérique».
«Afrique».
La reine de Sabah et Solomon.
Singes et perroquet.
Jean Bétzkoï.

Quelques portraits inédits de Borovikovski:

Portrait de M-me Neklioudoff.
M-me Skobéieff.
M-me Dmitrieff-Mamonoff.
M-me Novossilzoff.
comte Wassilieff.

Le premier aspect du palais d'Elisabeth à Tsarskoé Sélo:

Modèle de l'aile gauche et d'une galerie du Grand Palais de Tsarskoé Sélo.
Façade latérale du Grand Palais de Tsarskoé Sélo d'après un modèle de 1743.

Рисунки на стр. 337, 340, 341, 342, 344 и 347 исполнены художн. В. Я. Чемберсъ, на стр. 446 художн. М. Н. Яковлевымъ.
Фронтисписъ, заставки, концовки и всѣ прочія текстовыя украшенія заимствованы изъ русскихъ изданій XVIII вѣка.

Les dessins sur p. p. 337, 340, 341, 342, 344 et 347 sont éxecutés par W. Chambers, sur p. 446 — par M. Iacovleff.
Frontispice, en-tête, culs-de-lampe et vignettes — tirés d'éditions Russes du XVIII-e siècle.

ГЛАВНѢЙШІЯ ОПЕЧАТКИ:

Страница:	*Строка:*	*Напечатано:*	*Слѣдуетъ:*
268	Подпись подъ иллюстраціей.	Ortoff	Orloff
276	23 сверху.	Того же названія	Милонъ Кротонскій
312	hors-texte	Scobéjeff	Scobéïeff
321	Подпись подъ иллюстраціей.	Colliction	Collection
330	»	à Ermitage	à l'Ermitage
330	»	Facade	Façade
337	»	charactéristiques	caractéristiques
341	»	erosse	crosse
»	»	déeoupées	découpées
360	18 сверху.	Шолле	Жилле
363	21 »	Танкова	Тонкова
381	6 »	Казанова	Казакова

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

«Старые Годы» предназначаются для ознакомленія любителей художественной старины съ многообразными вопросами по искусству прошлаго времени, русскому и иностранному.

Съ этой цѣлью въ журналѣ будутъ помѣщаться:

1) изслѣдованія по вопросамъ искусства въ широкомъ значеніи; художественныя монографіи; описанія коллекцій и отдѣльныхъ предметовъ, находящихся въ общественныхъ и, главнымъ образомъ, въ частныхъ хранилищахъ; свѣдѣнія о забытыхъ или неизвѣстныхъ мастерахъ различныхъ отраслей искусства, и т. д.; 2) обозначеніе знаковъ, подписей, клеймъ и марокъ, какъ уже извѣстныхъ, такъ и вновь открываемыхъ на различныхъ произведеніяхъ искусства; указанія на историческое и художественное значеніе этихъ предметовъ, а также на ихъ рыночную стоимость, на способы фальсификаціи и реставраціи ихъ; 3) хроника текущей жизни по вопросамъ художественной старины, какъ въ Россіи, такъ и за границей: свѣдѣнія объ открываемыхъ вновь или уничтожаемыхъ произведеніяхъ искусства, ретроспективныя выставки, пополненія музеевъ и открытіе новыхъ, отчеты о значительныхъ русскихъ и иностранныхъ аукціонахъ и частныхъ продажахъ и т. д.; 4) всякаго рода библіографическія изысканія, отчеты о новыхъ книгахъ по искусству прошлыхъ вѣковъ, описанія рѣдкихъ книгъ и т. д.; 5) мелкія свѣдѣнія и замѣтки, не имѣющія значенія отдѣльныхъ изслѣдованій; 6) почтовый ящикъ.

Наконецъ, въ видахъ облегченія пріобрѣтенія и обмѣна произведеній искусства между любителями и собирателями, отведено будетъ широкое мѣсто для всякаго рода объявленій, касающихся этого предмета.

Въ распоряженіи редакціи имѣются, для ближайшихъ номеровъ журнала, слѣдующія статьи:

А. Бенуа — «Впечатлѣнія о музеяхъ Испаніи»; Adolfo Venturi — «Архитекторъ Фіораванти»; Бар. Н. Н. Врангель — «Очерки по исторіи миніатюры въ Россіи»; В. В. Голубевъ — «Джорджоне»; И. Грабарь — «Де-Ла-Моттъ, строитель Академіи Художествъ»; Gottschewski — «Выставка въ Перуджіи»; Georg Gronau — «Концертъ Джорджоне въ Галереѣ Питти»; Gustave Geffroy — «Шарденъ и Фрагонаръ»; Н. К. Леманъ — «Миніатюры Фюгера»; Сергѣй Маковскій — «Веласкезы Эрмитажа»; R. Muther — «Анжелика Кауффманъ»; Н. К. Рерихъ — «Красота древне-русской стѣнописи»; Н. И. Романовъ — «Федотовъ»; А. А. Ростиславовъ — «Владиміро-Суздальская старина»; А. Сомовъ — «Марія Колло»; И. Симони — «Русская рукописная книга»; А. А. Трубниковъ — «Голландскіе пейзажи»; Бар. А. Е. Фелькерзамъ — «О старинныхъ восточныхъ коврахъ», и др.

Журналъ выходитъ 15-го числа каждаго мѣсяца и заключаетъ въ себѣ не менѣе двухъ печатныхъ листовъ со многими воспроизведеніями автотипіей и фотогравюрой.

Цѣна 6 рублей въ годъ, съ доставкою и пересылкою 6 р. 50 к. За границу — 20 франковъ. Въ розничной продажѣ цѣна номера — 75 к. Разсрочка допускается при подпискѣ только въ конторѣ редакціи. Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Соляной пер., 7; тип. «Сиріусъ») и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, Риккера, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ: въ книжныхъ магазинахъ «Новаго Времени», Вольфа, Шибанова и Лахтина-Сырейщикова.

Розничная продажа первыхъ трехъ номеровъ прекращена.

Журналъ издается при Кружкѣ Любителей Русскихъ Изящныхъ Изданій.
Издатель П. П. Вейнеръ. Редакторъ В. Верещагинъ

Журналъ издается при Кружкѣ Любителей Русскихъ Изящныхъ Изданій.
Издатель П. П. Вейнеръ. Редакторъ В. А. Верещагинъ.
Отдѣлъ Хроники—подъ редакціей Сергѣя Маковскаго.

Тип. „Сиріусъ". Спб. Соляной пер., 7.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины.

Контора редакціи: Спб. Соляной пер., 7. (Тип. „Сиріусъ“).

Въ розничной продажѣ цѣна этому выпуску—2 р. 25 к.

Отдѣльная продажа первыхъ трехъ выпусковъ прекращена.